

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

TESIS DOCTORAL

EL ETERNO RETORNO DE ODISEO

ADRIÁN MALDONADO REPETTO

DIRECTORES:

DR. MIGUEL NIETO NUÑO

DR. MANUEL ÁNGEL VÁZQUEZ MEDEL

PROGRAMA DE DOCTORADO: LITERATURA Y ESTÉTICA EN LA SOCIEDAD DE LA
INFORMACIÓN. PROGRAMA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

2017

Тем, кто всегда был рядом

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación ha sido posible gracias al apoyo e intervención de varias personas entre las cuales en primera instancia debo agradecer al Dr. Miguel Nieto y a la Dra. Elena Barroso, cuyos comentarios dieron lugar a que el desarrollo temático tomara la debida forma ampliando el contenido inicialmente propuesto. De la misma manera la participación del Dr. Irving Berlín impulsó la colaboración entre universidades, facilitando de este modo varias cuestiones institucionales a nivel internacional. Por igual se agradece al Dr. Manuel Ángel Vázquez Medel y a la Dra. Galina Ershova, de manera sumamente especial, dada su influencia general en esta obra.

INDICE

PREMISAS METODOLÓGICAS.....	6
-----------------------------	---

CAPITULO 1

LA SENSIBILIDAD GRECO-MICÉNICA.....	14
1.1 Sociedades cerradas de carácter tribal antecedentes.....	16
1.2 Los mitos como sistemas de potencias e intensidades.....	19
1.3 Homero: El entretejido mitológico del aedo.....	21
1.4 Mitos y escritura.....	27
1.5 Escoliastas: Transcripciones y literatura.....	29
1.6 Sensibilidad auditiva, lirismo y ceguera homérica.....	34
1.7 Colapso micénico y revitalización griega.....	43
1.8 La tradición crítica: Del aedo al filósofo y el análisis literario.....	47
1.9 Tradiciones y variaciones.....	55
1.10 Temporalidad mitológica en el despliegue homérico.....	66
1.11 Temporalidad mitológica divina.....	70

CAPITULO 2

ODISEO: EL NUEVO HOMBRE, REALIDAD Y SENTIDO.....	79
2.1 Héroes y divinidades.....	85
2.2 Excesos divinos.....	90
2.2.1 Zeus, Intensidad olímpica.....	90
2.2.2 Naturaleza y hazañas del titán Prometeo.....	92
2.2.3 Hermes, hechos y naturaleza divina.....	93
2.2.4 Deidades gemelas.....	94
2.2.5 Naturaleza y hechos de Afrodita.....	95
2.2.6 Deméter y Perséfone.....	98
2.2.7 Hades.....	102
2.2.8 Ares o de la guerra.....	104
2.2.9 Poseidón o del mar.....	107
2.2.10 Naturaleza y hechos de Hera.....	112
2.2.11 Hefesto.....	113
2.2.12 Atenea, hechos y naturaleza.....	116
2.3 Excesos mortales.....	121
2.3.1 Jasón.....	124
2.3.2 Aquiles.....	129

CAPITULO 3

LOS VIAJES.....	136
3.1 Ritualidad de los viajes.....	136
3.2 Hermes y Sísifo: Divinidades y distancias.....	142
3.3 Distancias culturales.....	145
3.4 La peregrinación del soberano.....	147
3.5 Eterno y falso retorno.....	149
3.6 Retornos históricos.....	159
3.6.1 Anábasis.....	163
3.6.2 Retirada de Alejandro Magno.....	166
3.7 Sensibilidad afectiva: El retorno, figura de las emociones.....	172
3.7.1 Protoromanticismo o romanticismo pagano.....	175
3.8 Orígenes y retornos: Desfases históricos	185
3.9 El héroe, umbrales y límites.....	194
3.10 Límites culturales.....	196

CAPÍTULO 4

FRAGMENTOS DE ODISEO EN EL TIEMPO.....	199
4.1 Posmodernidad y el supuesto fin de los grandes relatos.....	202
4.2 Odisea de la Odisea.....	203
4.3 La sombra de Ulises en la historia de la literatura.....	206
4.4 Sedimentación literaria, la base de los grandes relatos con relación a los microrrelatos.....	210

CONCLUSIONES.....	214
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	217
-------------------	-----

INTRODUCCIÓN

La Odisea es un texto extraño, quizás, el más inusual en la historia de la literatura occidental. El origen de esta extrañeza radica en no pocos factores, de los cuales privilegiar uno u otro termina por ser problemático, puesto que difícilmente el analista es capaz de juzgar de acuerdo a los preceptos de la sensibilidad micénico-griega. Más bien ocurre, con frecuencia, que sobreponemos las categorías propias de nuestra época (una determinada sensibilidad histórica) a un conjunto textual pretérito a manera de prejuicio (Gadamer 2002; 9, 20-21), que en principio no obedecería directamente a esa correlación entre discurso y sensibilidad. De este modo un texto como la Odisea no es tanto un entretejido sino más bien la sobreposición intertextual de escrituras y lecturas que se han realizado del retorno de Ulises.

Retomando dicho enfoque para establecer una serie de distinciones, las preguntas a las que va intentar responder críticamente este enfoque suponen una serie de interrogantes. Primera cuestión de los mitos odiseicos de carácter homérico: cómo se relaciona el conjunto textual, en principio, con el modelo palaciego del *anax*, es decir, cuánto del pasado micénico arrastra el presente homérico y qué significa este. Segundo punto: la relación del texto con el circuito de intensidades propio de la religión y el pensamiento griego de la edad de oro. Tercera interrogante por tratarse: dada la sombra del pasado micénico, Odiseo parece encarnar engañosamente al hombre nuevo. En este sentido parecería que todo texto que adquiere cierto estatuto literario presenta en primera instancia un renacer de la sensibilidad pero siempre en función de elementos relativamente conocidos, que dan lugar a un efecto de hibridación y novedad. Cuarto punto: la necesaria

síntesis entre la religión, el pensamiento, la transformación de la sensibilidad y la espiral del retorno para hablar de otros Odiseos en la literatura.

Justificación histórica

La historicidad de los textos homéricos, la *Ilíada* y la *Odisea*, es bastante compleja y atribuible a diferentes autores. La cuestión no es solo de autoría (fuera Homero, los homéridas o algún otro aedo) sino de modificaciones ulteriores de los traductores y escoliastas. Si dicha discusión asume el punto de vista de la estética que define la sensibilidad de una época y de una antropología textual, la distinción entre ambos textos parece radicar más bien entre la cólera de Aquiles y Odiseo cual sujeto discursivo, es decir, una serie de valores que nos hablan más bien del carácter de la polis en contraposición al estado palatino.

De momento la cuestión radica en señalar que la distinción entre ambos personajes se refleja en varios aspectos de dichas obras. Desde el título de la *Ilíada* o caída de Ilión, a diferencia de la *Odisea* que asume la individualidad necesaria de Ulises, debemos entender que nos encontramos ante dos formas por completo distintas de multiplicidades discursivas. Esta última noción no debe subestimarse en tanto difícilmente hablamos de un solo siendo más bien el efecto de una serie de tradiciones. En función de esta divergencia debe explorarse la sensibilidad de esas dos épocas entre las que Homero (o su sombra de autores) parece encontrarse.

Si como Vernant (2002) nos indica, el nacimiento de la polis supone el advenimiento de la filosofía, el estado palatino parece representar la aparición de una

concentración inusitada de recursos y poder bajo una tutela religiosa-militar. El conflicto en el interior de la ciudadela se debía a la distribución de un poder dividido entre la nobleza y el arte de la guerra, o bien para citar a la *Ilíada*, la separación entre el Atrida y el divino Aquiles. La *Odisea* por su parte, más cercana a la urbe propia de la polis, nos habla del príncipe que, persuade y modifica voluntades en lo que sería la nueva sensibilidad retórica que dará lugar al siglo de oro griego. En ese sentido implica un renacimiento político investido en la figura de un héroe de antaño.

En una simple escala de gradientes, del mito a la filosofía y de esta a la ciencia puede verse la importancia que debieron ocupar los aedos en una historia del pensamiento. Sujetos errantes, de voluntad crítica y entusiastas cantores, no solo transmitían las noticias sino que incluso, en cierto sentido, les daban forma. El aedo es pues el sujeto de la palabra cantada antes de que esta fuera *logos* (Derrida 1967). En este sentido, la retórica tendría un extraño precedente en estas formas líricas que nos hablan de una época auditiva y en absoluto visual.

Con el nacimiento del texto narrativo, su difusión y las múltiples traducciones e interpretaciones, la tradición cultural greco-micénica de carácter oral habría de socavarse. Lo cierto es que tanto las tablas administrativas babilónicas y egipcias, como los registros de Pylos no supusieron competencia alguna para la sensibilidad auditiva, pero sí la aparición de una narrativa textual que tiende hacia el relato y la ficción.

Modelo teórico.

El acercamiento al texto odiseico, inserto en la medida de lo posible en el contexto de su época, se debe realizar a través de un modelo (Deleuze y Guattari; 2002) que retome los mitos y su realidad como un sistema de transformaciones y un circuito de intensidades.

Si pensamos que la sensibilidad histórica no es sino una serie de principios rectores que atraviesan al individuo condicionando su sensibilidad, formas de pensar y sentir (Foucault 1990), nuestra investigación no intenta únicamente mostrar al sujeto disecado, cuando más bien tratamos de mostrar que en última instancia llegando a ciertas condiciones límite (Trías 2000) se da una modificación potencial, de carácter social, que deviene acto literario por igual. Al respecto, la transformación del modelo palaciego en la *polis* discursiva es significativa de lo que Vernant (Ibíd.) evoca como un distanciamiento sin precedentes del modelo despótico oriental. La secuencia de la decadencia del *anax* en pequeños *basileus* hasta su desaparición y la emergencia del discurso como determinante de la vida política constituyen la telaraña que la historia habrá de urdir lentamente y en cuyo centro presentamos a la Odisea. Ulises retornaría entonces ávido de nostalgia por el mundo antiguo, pero sujeto del presente narrativo griego de la edad clásica que todavía manifiesta cierto carácter lírico, en donde lo que impera es la fuerza de las palabras y su astucia propia de las necesidades del hombre nuevo inserto en la plaza pública de lo político. Confirmar dicha hipótesis es lo que se impone ante nosotros como parte de la presente investigación.

A diferencia de la Ilíada, que es casi un fragmento de historia y en la que todavía encontramos la memoria de la tribu, la Odisea nos engaña con su plenitud y su ipseidad aristotélica. Su circularidad perfecta, principio, desarrollo, clímax y desenlace, es otra

estratagema superficial –pues su lectura detenida muestra profundas discontinuidades- para revestir el pasado de un presente engañoso. Los recuerdos de la tribu han sido modificados por la sensibilidad de un presente –posiblemente del período de Pisístrato, quien ordenó las traducciones- que no puede sino contradecirse. Odiseo dialéctico, conversador y peripatético, explorador y navegante, sobrepasando límites y regresando, a pesar de su engaño se develaría gradualmente como lo que es, una extraña noción del cambio y la continuidad a través de la figura del retorno.

Metodología y desarrollo temático

Partiendo de una teoría del mito que considera que lo esencial en dichos relatos no es tanto su lógica, moraleja o axiomática, sino la transformación de los sucesos, aquello que no es deviene otra cosa y se multiplica en inesperadas formas, abordar la Odisea parece una labor engañosa. Es posible incluso que la Odisea sea un anti-mito, es decir el cortocircuito que históricamente habría de cercenar lo mitológico, cercano a la religión, para dar lugar a la filosofía como discurso rector de una nueva época, la Edad de Oro y su prolongación bajo otras formas.

Para llegar sin embargo a esta conclusión debemos trazar un itinerario que considere las diferentes teorías del mito, desde el modelo logicista hasta el punitivo y social para finalmente hablar de las transformaciones y cómo éstas, cerradas en sí mismas (el basileus que retorna errante, hasta entronizarse, imagen del retorno del rey) nos hablan de un falso retorno. Entonces dos lecturas de la Odisea se desprenderían necesariamente, acorde a la mirada interpretativa del tiempo.

Eterno y falso retorno son dos de nuestras categorías centrales por esclarecer. La eternidad en este sentido implica todas las posibilidades (incluyendo la de la libertad), y todas las combinaciones, y por lo mismo un tipo muy extraño de repetición inevitable al ser el tiempo infinito. El falso retorno por su parte aparece como el circuito cerrado que conjuga *unos cuantos* elementos de repetición continua.

¿Odiseo explora todas las posibilidades en la necesidad de su retorno? ¿Debe acaso necesariamente retornar? ¿Se manifiesta como un retorno libre de la diferencia hacia la diferencia? ¿Es un anti-mito? En los mitos parece no haber opciones y su naturaleza tiende hacia la linealidad del *fatum*. No hablamos del antihéroe sino del antimito; es posible que el antihéroe diera lugar a otro cortocircuito y realineación, pero ello no nos debe preocupar ahora.

Nuestro itinerario comienza, con una aproximación a la sensibilidad greco-micénica para caracterizar la sociedad y cultura que dio origen a los mitos griegos de carácter homérico representados en la Ilíada y la Odisea. Dichas civilizaciones eran de carácter cerrado, con un modelo de organización basado en linajes tribales usualmente considerados de interacción de suma cero. Al abordar esto introduciremos la noción de los mitos como un sistema de potencia e intensidades. De la misma forma hablaremos algo de Homero y su supuesta ceguera, en contraposición a una sensibilidad auditiva que es esencial en dicha época. Por supuesto, después de las numerosas traducciones y transcripciones seguidas de notas propias de los escoliastas, el texto se modificó gradualmente hasta su versión conocida. En ello, sin embargo, debemos apreciar el desarrollo en la tradición crítica del aedo, hasta transformarse en la figura del filósofo y el análisis del *logos* como discurso. Debemos recordar entonces, que en términos generales el

colapso micénico, expreso parcialmente en la *Ilíada*, solo fue un antecedente de la revitalización griega, algo de lo cual se vería en la *Odisea*.

Nuestro segundo capítulo aborda precisamente la refundación del ser humano a partir de la figura de Odiseo como el hombre nuevo. Esto es, el *basileus* que, sujeto de la palabra, debería caracterizar el nuevo estilo de gobierno, en donde el verbo y la persuasión se vuelven necesarios. Para entender esto, sin embargo, debemos partir de los excesos mitológicos, pues de acuerdo a nuestro planteamiento lo que caracteriza al héroe –sea en su forma divina o humana- es un particular exceso por el que franquea un umbral y amplía la experiencia de lo humano, a veces sufriendo las consecuencias aunque en otras ocasiones dicha transgresión suponga el fuego divino del cambio requerido.

El tercer capítulo abarca la relación existente entre los viajes, la distancia cultural y el retorno. Por una parte, el planteamiento inicial expone los vínculos entre los desplazamientos y el poder, considerando la metáfora y ritualidad del rey peregrino. De cualquier manera, al desarrollar dichos puntos vemos que esta ritualidad deja de ser política y se vuelve religiosa –lo que también es parte del sentido de autoridad- en estas civilizaciones del mundo antiguo. El eterno y falso retorno, en este sentido, son derivaciones del texto odiseico que, sin embargo, tienen algo de la connotación que supone atravesar fronteras para consolidarse como autoridad –el *basileus* gobernante. No debemos olvidar que algunos aspectos secundarios tratados en este apartado tienen también una función en la historia grecolatina, pues las emociones asociadas al retorno darían lugar a la literatura de viajes –por ejemplo al narrarse los retornos masivos de Jenofonte y Alejandro Magno. Por igual, la aparición de un protoromanticismo o romanticismo pagano es algo que abordamos para entender que la *Odisea*, con sus múltiples textos en esa vorágine que

retorna, presenta también dicha sensibilidad protoromántica, o de un extraño romanticismo, como antecedente de lo que después sería significativo al tratar los temas de la patria y la mujer.

Nuestro último capítulo es simplemente una presentación de algunos ejemplos de la influencia de la Odisea en la historia de la literatura hasta la posmodernidad misma. Hablamos de esto porque la posmodernidad habría de constituirse como un mito según el cual presenciaríamos –o estamos presenciando– el fin de los grandes relatos. Nuestro parecer es que, al igual que los ciclos, con esa relación de cambio y continuidad que establecen, en la literatura, independientemente de la sensibilidad histórica, observamos precisamente esa fisión y fusión de relatos que dieron lugar a la Odisea.

CAPITULO 1

LA SENSIBILIDAD GRECO-MICÉNICA

El estudio de los textos homéricos, tomando en consideración específica la *Ilíada* y la *Odisea*, pertenece a una disciplina literaria especializada que data del 550 a.C., fecha probable de la transcripción de los mismos. Si partimos de la historia de la transliteración - de acuerdo a la versión de Karl Popper (1989: 148) quien estima que, es resultado de la tiranía ilustrada del período de los Pisistrátidas- el corte mitopoético del texto, desde sus orígenes, fue sometido a un uso político permanente para definir linajes, territorios y con ello incluso derechos.

En este sentido vale la pena internarse en el concepto del tirano ilustrado, pues nos sitúa en el contexto del quiebre de una época y sus necesidades de carácter histórico. Los antecedentes de dicho fenómeno social que hace referencia a cierto tipo particular de despotismo grecomicénico que luego devendría tiranía ilustrada de la polis, nos remontan a la vertiente arqueológica, en su cronología, a la organización llamada de palacios, tipo de urbe cuyo núcleo era el estado-palaciego, que colapsa alrededor del 1200-1100 a.C. por razones fundamentalmente económico-sociales.

El estado palaciego se basa en la figura del personaje denominado *wanax*, como núcleo tribal o imagen que encarna en su persona el centro despótico de un sistema establecido en función de la concentración de riquezas, sostenido por una clase militar o guerrera especializada, en su mayoría de nobles y miembros de una élite. El modelo usual de la administración palaciega propendía al conflicto, dada su baja producción –un surplus

muy limitado¹. Su estratificación social es igualmente conflictiva, ejemplificada en la abierta pugna y la escisión entre linajes –lo que se presenta al principio de la *Iliada*, no sólo en la cólera de Aquiles sino en la animadversión de Agamenón hacia los distintos sacerdotes. La cultura misma propende a dichos valores que se expresan en formas asociadas a la bella muerte del guerrero, el orgullo y el carácter irrefrenable del destino expreso en ello. Otro elemento característico de dicha formación social es la importancia de la toma de rehenes, que servirían como esclavos independientemente de su estatuto previo – cfr. *Odisea*. Puesto que el sistema multiplica estas formas de conflicto al interior, la exploración geográfica a ultranza se vuelve una necesidad propia, que como desterritorialización y reterritorialización (Deleuze y Guattari 1985; 327-329) propendía a desarticular y rearticular dicho sistema reproduciendo sus características en las colonias vinculadas con el estado palaciego de origen.

En este sentido, en mayor o menor grado pero siempre siguiendo semejante descripción histórica, que caracterizaría a dichos grupos, los diferentes palacios identificables como urbes de la edad de bronce participan del modelo antes descrito, por lo que la fusión y fisión de dichos grupos era connatural a su cultura bélica y a sus enfrentamientos continuos –no es casual que las tragedias sean herencia y legado de estas culturas. Si bien de distintas tradiciones, coincidían plenamente en esto. Trazando el mapa de los núcleos y focos palaciegos se puede establecer su periodicidad, longevidad y vida media, desde Micenas hasta Pylos, Lesbos y Mileto.

¹ Dicho concepto hace referencia a la producción adicional necesaria para sostener a una elite que no es directamente productiva.

La integración, sin embargo, de estos núcleos culturales, tiene por igual una relación con la articulación global del mundo conocido en dicha época, basado en conquistas, saqueos y el auge de las grandes urbes cual centros que funcionaban como tales hasta que se desplazaban de un punto a otro por los continuos colapsos civilizatorios. Lo anterior ha sido descrito, en algunos marcos referenciales de carácter histórico, como el modelo despótico oriental, con ciertas variantes. Si partimos, por ejemplo, de las cartas hititas (Beckman, Bryce y Cline, 2011), en donde se establece epistolarmente que los grandes *lugales* o reyes de la edad de bronce eran de procedencia egipcia, babilónica, amorrea, hitita y aquea (Ahaiywwa), se puede ver sin duda alguna que el factor externo en la estructura interna de una cultura es igual de relevante para definir su carácter y valores, pues a pesar de las manifiestas diferencias culturales entre todos estos grupos encontramos una dinámica que propende a lo que en teoría de juegos se denomina de “suma cero”.

1.1 SOCIEDADES CERRADAS DE CARÁCTER TRIBAL

Hablar de esto resumiéndolo con fines didácticos es simplemente hacer hincapié en sociedades y culturas del mundo antiguo que se definen por una dinámica denominada de suma cero.

La discusión entre el tipo de sociedades llamadas de suma cero y de suma no-cero parte de un criterio básico de producción, a través del cual se observa que en las diferentes formas de organización social el tipo de excedente y su distribución, de acuerdo a una noción cultural de los mismos, induciría a sus participantes a una serie de interacciones percibidas como juegos, entendiendo por esto un sistema de reglas. Las características de

una organización de suma cero nos habla, entonces, de sociedades en las que el surplus o excedente es sumamente reducido, por lo que dichos grupos sociales apenas pueden mantener a una élite. Tomando en cuenta lo anterior, es fácil deducir que la mayor parte de las sociedades, de la historia del mundo antiguo, tendían a un desarrollo de suma cero –en otros modelos teóricos llamados despotismo oriental con infinitas variaciones- en donde los centros urbanos –independientemente de su caracterización- cambiarían continuamente, pues dependerían al extremo de la mano o tirada ganadora de los participantes en turno, reduciendo sus ganancias a la acumulación de la riqueza ajena y la pérdida de los otros participantes. Esto significa que el surgimiento, desarrollo y decadencia de estas civilizaciones dependía con frecuencia de la dinámica antes descrita.

La metáfora de los juegos de suma cero, en un sentido histórico a largo plazo, no es en absoluto literaria ni poética, sino que nos habla de un stock o riquezas que se concentra en una sola partida –pues el excedente de cada participante es mínimo- y de una secuencia en la que el ganador de una tirada –una serie de batallas, etapas o períodos- independientemente de su habilidad y suerte puede perderlo todo en la siguiente fase. Puesto que dichas culturas dependen del saqueo, del botín de guerra, y de los prisioneros tomados, puede verse en qué sentido particular no se está produciendo riqueza sino que solo se acumula el excedente mínimo de los otros participantes, como jugadores, en el tablero de la historia.

A partir de una presuposición tan simple se deduce toda una serie de rasgos culturales, que definirían potencialmente los límites de semejantes culturas. Un límite necesario es el continuo crecimiento y expansión para su sostenimiento, pues recordemos que, al tratarse de una producción mínima aunada a una concentración máxima de los

recursos existentes, la estructura misma requiere de un mayor número de conquistas para su simple sostenimiento. Al respecto debe hacerse hincapié en que las culturas que describe Homero -independientemente de su poética de la que después hablaremos- son simple y llanamente de suma cero en interacción continúa con otras semejantes, dando lugar al predominio palaciego de determinadas formaciones estatales, de relativa corta duración en su mayoría. No entraremos en detalles, pero una relación importante siempre deja verse entre el tipo de cultura de suma cero u otra distinta a cero y la longevidad de sus capitales culturales, en el sentido urbano del término, siendo Mesopotamia otro ejemplo característico (Kriwaczek 2012).

De tal modo, el mundo de la edad de bronce y la edad de los héroes puede definirse bajo estos términos, y lo que describen los poemas homéricos, especialmente la *Iliada*, es algo semejante. Aqueos y danaós en competencia no por una mujer sino por la mujer más bella, el botín y la toma de Ilión, los rehenes cautivos, la ciudad de los caballos, de rutas comerciales y del control de los accesos portuarios a través de islas y linajes vinculantes.

De acuerdo a esta interpretación la edad de los Héroes sería simplemente la expresión de una violencia destinada al saqueo y al botín de guerra, lo que coincide con la lectura propia de la tradición poética y filosófica desde Eurípides, para quien el paradigma homérico se compone de personajes sórdidos, hasta Popper, que expresa lo anterior en su modelo de sociedad abierta en oposición a la sociedad tribal o cerrada.

En estos términos, parecería que el núcleo greco-micénico no propendería a una diferencia real con respecto a otras culturas del mundo antiguo sino a una especie de mediocridad tiránica –que se manifiesta por doquier en la historia- con sus grandes

hombres y épicas que nos hablan de una grandeza que al colapsar arrastra consigo a sus protagonistas, dejando solo la gloria del recuerdo y lo que los diferentes autores del mundo antiguo –independientemente de su procedencia- consideran una edad de oro o de los héroes. En buena medida, entonces, nuestra búsqueda, si parte de semejante proceso de identificación, es para mostrar la inherente brecha que se abre en algún punto en este remoto mundo al sacar a relucir la violencia propia de su naturaleza cultural y mostrar consigo el destello que daría lugar a algo sumamente extraño, que con el riesgo de la hipérbole, el mundo en su momento, no había percibido, esto es el individuo, no como miembro de la tribu ni atado al colectivo, sino en su diferencia plena de alteridad, ese otro del que se habla y a quien se deja hablar, para intentar comprenderlo.

1.2 LOS MITOS COMO SISTEMA DE POTENCIAS E INTENSIDADES

Debemos escuchar detenidamente a Moses I. Finley (1999) cuando dice que la economía egea no propendía al crecimiento sino al control y administración de recursos en un sistema que no distinguía específicamente entre las funciones sagradas que competían a un sacerdote o aquellas explícitas de un rey. Esta idea permite ilustrar de cierta manera el hecho de que la especialización tendría un efecto directo y real en la percepción de los agentes culturales al grado de que lo que después será denominado “mito” por la filosofía clásica ateniense, en un primer momento sería una cierta forma de verdad. Basta decir por el momento que la distinción entre realidad y ficción, e incluso entre los rubros de filosofía, ciencia y literatura es parte integrante de una diferenciación que necesariamente implica una metamorfosis en la percepción del mundo. De ser esto así, si se desea entender parcialmente los textos homéricos o su época es necesario repensar nuestras categorías. Un estudio de este tipo haría uso de la filosofía, parcialmente de presupuestos científicos, a la

vez que realizaría un tratamiento literario de la discusión sin ser por esto literatura. Nos moveremos pues en un espacio intersticial requerido específicamente para hablar de la *Ilíada*, la *Odisea* y junto a la obra homérica, de mitos hesiódicos y de algunos otros griegos, de los que no podría decirse que son únicamente poemas, o simples narraciones, pues en cierto sentido participan de la filosofía, discuten presupuestos del mundo. No hubo en su momento pensador griego que no discutiera con la obra homérica, siendo considerada ciencia en tanto suponía cierto tipo de conocimiento, con frecuencia interrogado por el tipo de respuestas que ofrecía². En este sentido las fronteras analíticas pierden algo de sentido y parecería que debemos acercarnos a los textos homéricos y algunos otros mitos griegos rodeando a una presa que por definición es fugaz y eterna.

Debemos por estas razones considerar una noción del concepto de mito que si bien tome en cuenta los presupuestos académicos propios de la etnología y demás disciplinas de investigación, asuma que bajo la narrativa mitológica subyace un circuito de intensidades que limita y condiciona la sensibilidad humana. Veremos en los siguientes apartados y capítulos que la tendencia sociocultural de todo héroe mitológico y, por extensión, de toda divinidad, se basa en extralimitarse, en superar los límites y establecer o reconfigurar, de una forma u otra, dicho circuito de potencias e intensidades. Esto conlleva a su vez la ampliación del sentido de lo humano y de sus libertades, lo que en ocasiones implica una proeza, pero por igual puede ser una maldición, dependiendo de la sociedad, su cultura e historia.

² Las preguntas características de Platón sobre el valor, la belleza, la justicia, el amor, etc., siempre directa o indirectamente tratan temas homéricos para intentar responder a esto, lo que después también implica una refutación socrática para intentar redefinirlo o bien señalar que es inaprensible.

1.3 HOMERO: EL ENTRETEJIDO MITOLÓGICO DEL AEDO

La distinción sutil entre realidad y ficción poética parece adecuarse completamente al carácter de Homero. De alguna manera, en absoluto casual, no es de extrañar en este sentido, que la literatura arrastre consigo cual marejada y reflujo toda una serie de problemas que van desde la noción ya mencionada de ficción hasta la figura del impostor o la del simulacro, siendo que desde sus orígenes constituían dudas razonables cuyas respuestas permanecen tan intrigantes como la literatura misma.

Cuestionar a Homero, sea en la vertiente filosófica, literaria o filológica, por lo demás, es repetir la historia e integrarse en ese Océano que bien podría ser el principio -y en alguna historia fantástica el final- de todas las historias. A Homero, por ejemplo, sus contemporáneos cercanos lo criticaron lo suficiente como para percatarse del cariz enigmático del personaje. Copias falsas circularon y no fueron pocas las ocasiones en las que traductores lo alteraron y quizás tergiversaron. Leerlo detenidamente es preguntarse continuamente si aquella interpretación textual no pudo ser más bien resultado de la censura de cierta época o bien licencia artística de otra, y en cuanto a las traducciones fieles en su carácter literal pierden buena parte de lo que habría querido decirse, problema que supone por igual una serie de interesantes paradojas.

En el caso de Homero, si se excluyen la Batracomiomaquia y los Himnos como parte de sus obras, interpretación predominante para nuestra época (Manguel 2007), si se cuestiona la articulación de la Odisea y su falta de carácter orgánico al haber sido un entramado de textos que fueron en algún punto reordenados, lo que nos queda de su obra es tan sólo la Ilíada y aún no sabríamos exactamente si fue redactada en tal o cual dialecto

(ático y jónico, quizás en versiones más primitivas) o si por lo demás no hay en ella vestigios de la escritura lineal B. Los propios textos platónicos ya cuestionan evidentemente esto cuando parten de una discusión etimológica sobre los nombres de las cosas y su significado (ejemplo del diálogo sobre *Cratilo*), o bien cuando confrontan lo que dice Homero sobre un tema cuyo presente, de la Edad de Oro Griega, ya poco o nada tiene que ver con esa realidad.

De tal modo que no solamente nos separan milenios de su obra sino que incluso para su época representó prácticamente los mismos problemas. Las respuestas, si bien algunas más notorias que otras, en los distintos ámbitos, como las de Milman Parry (1987) o las aportaciones de Italo Calvino (2008) sobre la manera de entender la Odisea, parecen tener otra función que la de simple crítica literaria o labor filológica, como la de aquellos autores grecolatinos relativamente cercanos a la obra homérica.

Debe pensarse igualmente que tratar a Homero y su estatuto cuestionable de autor de ciertas obras, no es solamente hablar de la *Ilíada* y la *Odisea*, sino que al tratarse de textos fundadores, se termina irremediabilmente cayendo en esos espacios intersticiales en los que no hay un orden necesario, pues se trata del nacimiento de formas discursivas. Decir en este sentido, por ejemplo, que la filosofía termina por ser un género literario, o bien cualquier otra noción inusual, tiene sentido específicamente al considerar el desarrollo de la historia de los discursos, desde los temas homéricos hasta la Grecia clásica.

Por tales razones, en nuestro recorrido para presentar una serie de interrogantes a la *Odisea* –y parcialmente a la figura de Homero–, debemos de emular un movimiento que siga los contornos de la edad Egea como antecedentes de las obras homéricas, hasta el

destino de los textos *per se*. Semejante itinerario considera no sólo la vía histórica y sus fuentes arqueológicas, sino por igual la influencia relativa de otras culturas como la egipcia. El núcleo por discutirse puede finalmente reducirse a los problemas mitológicos, en donde las respuestas son en no pocas ocasiones contradictorias, pues los mitos, , no propenden necesariamente a la sistematización, o al juego de espejos.

La relación entre versiones contradictorias de los mismos mitos es un problema que se ha tratado desde múltiples puntos de vista, pero lo cierto es que si de una versión mitológica a otra se niega la anterior, esto no supone una dialéctica. El *Singer of tales* de Albert B. Lord (2003) es ilustrativo al respecto. Esta obra es algo semejante a la continuación de la línea de investigación tardía de Milman Parry, según la cual en las comunidades de rapsodas de los Balcanes (territorio de lo que fue Yugoslavia específicamente) podría estudiarse el modo de vida y el estilo particular de la narrativa musical de sus miembros. Lord realiza no sólo una síntesis de algunos de los puntos de vista propuestos por Parry, sino que además aporta una serie de nociones, en función de los relatos, que si bien desde cierto punto de vista suponen el riesgo de cometer un anacronismo entre las distintas modalidades y periodos de la literatura oral (griega, medieval, renacentista y contemporánea), desestabilizan la línea clásica tradicional filológica para tratar la temática de manera etnológica. Su parecer final con respecto a los historias cantadas no permite concesiones: se trata de una comunidad de *guslars* cuyas obras parecen entrar en competición (noción que no es, por lo demás, extraña a los certámenes de poesía coral de la Grecia clásica) con respecto a los detalles añadidos. El estilo de los rapsodas viejos es ágil y detallista, hacen uso de fórmulas partiendo de un sistema tradicional de adjetivos-sustantivos, y los poemas finales pueden ser de una

extensión homérica (de 15,000 a 20,000 líneas versificadas). Un buen *guslari* es capaz de prolongar la historia de acuerdo a la receptividad de su audiencia. En contraposición, el rapsoda joven compone historias breves, de carácter lineal en su mayoría, tiende a ser más imitativo y aparentemente poco flexible en su narración. Al final se tienen variaciones de las mismas historias, pero el proceso de selección estética elimina unas por otras y omite autoría de algún *guslar* épico. Así una obra –independientemente de su carácter mitológico– sería irreducible a otra, funda una tradición basada en valores creados en el interior de una comunidad, una tradición que entraña un acuerdo sobre la memoria, de explicación del mando y códigos de conducta. El desfase homérico radica en la ruptura de lo que se entendía por tradición, en el quiebre de lo que por tradición se entendería, pues instaura –atentando contra ésta– la posibilidad de una narrativa crítica, ampliando de este modo o dando lugar a otro tipo de horizonte de carácter hermenéutico.

El surgimiento de un criticismo narrativo, en cuya historia se apreciarían múltiples puntos de vista, que serían irreconciliables pero no por ello ininteligibles, debió de ser algo verdaderamente extraño para la época.

Esta idea es en realidad parte del estrato mental de lo que suponía la escritura y la comunicación en una cierta época (del 3000 al 1000 a.C.), en donde las clases de registro textual existentes sólo parecen servir para dos propósitos: la administración palaciega y la grandilocuencia monárquica de un rey-sacerdote, del que sólo sobreviviría la gloria pretérita de sus batallas y conquistas.

Los mismos griegos en su afán bélico de gloria no dejarían de levantar túmulos con inscripciones semejantes tras las batallas en las que habrían vencido. El estilo de estas descripciones, que suponen un tipo de discursividad particular, se habría caracterizado por

la hipérbole, la desaparición de cualquier traza personal o presencia dejada por el escriba, el énfasis numérico en la cantidad de esclavos tomados, guerreros vencidos y despojos obtenidos de la guerra, realzando la figura del rey-sacerdote cual figura central -sea elegido de los dioses o de filiación divina-, por regla general contra la masa anónima, contra las partículas de seres (en los poemas homéricos bellamente enunciado esto, en forma de granos de arena o montones de hojas, sobreposición por lo demás de una curiosa ironía) presentando la gran obra cual hecho irrefutable. Los ejemplos históricos son suficientes como para entender las bromas arqueológicas según las cuales, al aparecer un nuevo fragmento intraducible se dice que no es indudable que al fin y al cabo es otra tablilla, mural, o estela, de otro más que “sometió a mil, venció a tantos, y esclavizó a más para devenir único”.

Veremos frente a este tipo de inscripciones antes mencionadas, que históricamente son una variante de las formas de registro más antiguas (pues derivan directamente de nociones de inventarios administrativos), que en la *Iliada* y a la *Odisea*, como literatura, por vez primera ocurre lo que Gadamer (2002) denominó la fusión de horizontes. La primera obra representa el punto en el que tras las muertes y el dolor se da una extraña empatía entre los héroes también próximos a morir por la fatalidad del destino, mientras que la segunda nos habla del retorno del sujeto transformado (si pensamos en el último episodio de la *Odisea*, en la muerte de los pretendientes, no deja de ser sospechoso que Odiseo no decidiera cual filósofo-rey, sino reaccionara cual enemigo y ajeno a la tribu, como si para ese entonces fuera más troyano que aqueo)

Esta metamorfosis en los héroes: Aquiles, que habiendo asesinado a Héctor, termina por entender a Príamo –cediendo en su cólera-; u Odiseo el extraño en su retorno, supone lo que hemos denominado en líneas anteriores “crítico narrativo” que se instauraría cual

género para posteriormente dar lugar al surgimiento de la historia como disciplina de estudio en Herodoto. El efecto de las obras homéricas debió de ser estremecedor, tanto como para que el padre de la historia iniciara el primero de sus libros diciendo:

“Esta es la exposición de las investigaciones de Heródoto de Halicarnaso, para que no se desvanezcan con el tiempo los hechos de los hombres, y para que no queden sin gloria grandes y maravillosas obras, así de los griegos como de los bárbaros y, sobre todo, la causa por la que se hicieron la guerra” (2002; revisar paginación)

Herodoto ilustra, variando el estilo y contenido, lo que las obras homéricas realizaron a manera de poemas, esto es, el interés por la alteridad, la fusión de horizontes, el retorno al sí mismo (si pensamos en sus viajes, tras los cuales escribe) y esa necesidad tan humana (quizás también resultado de las obras homéricas) de entender las causas de la guerra.

En este sentido la *Ilíada* y la *Odisea* introdujeron una nueva forma de registro, cuyos efectos habrían sido inusitados, una radical metamorfosis de la sensibilidad humana. Veremos en el transcurso de los capítulos por venir algunos fragmentos textuales representativos. Basta decir por el momento que no hubo un solo autor, fuera poeta o filósofo, que no llevara consigo la cuestión homérica. Lo que debe demarcarse temporalmente es que a una forma de registro primitiva, como lo fue la palaciega de carácter administrativo que se encadenaba a la historia política del rey-sacerdote en sus conquistas, se le sobrepone esta otra extraña escritura poética, cuyos efectos trastornarían el destino humano hasta el presente.

1.4 MITOS Y ESCRITURA

El paso de una escritura de la administración política a un modelo narrativo poético por otra parte introduciría la noción de mito, que fue ampliamente tratada por los mismos griegos. Si bien trataremos directamente el tema en cuanto a sus posibles distinciones, límites y funciones, de cualquier modo es inevitable aducir en términos metodológicos el concepto, tomando especialmente en consideración el carácter de las obras homéricas. Según Carlos García Gual (2006):

“Mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano...es un relato, una narración, que puede contener elementos simbólicos, pero que, frente a los símbolos o a las imágenes de carácter puntual, se caracteriza por presentar una historia. Este relato viene de tiempo atrás y es conocido de muchos, y aceptado y transmitido de generación en generación. Es lo contrario de los relatos inventados o de las ficciones momentáneas. Los mitos son historias de la tribu, y viven en el país de la memoria comunitaria...tiene un *carácter dramático y ejemplar*...Ese carácter dramático caracteriza a estos relatos frente a las tramas verosímiles de otras narraciones, o frente al esquema abstracto de las explicaciones lógicas.” (22-23)

En este sentido, comprendemos el carácter paradigmático de los mitos, y su sencillez explicativa. Retomamos esta definición de García Gual, que por otra parte se basa en una larga tradición, que utilizaremos *in extenso*, en capítulos posteriores, para pensar determinados aspectos de la obra homérica y hesiódica. Después, introduciremos gradualmente, junto a esta noción inicial, otra paralela, basada en un sistema de intensidades, según la cual la cultura griega (de la era arcaica a la clásica) habría de propender a definirse por una suerte de excesos.

La interpretación histórica que tiende a considerar la noción de Occidente, en sus orígenes, como dependiente de la Grecia posmicénica y clásica no es de modo alguno reciente. Tal concepto, si asumimos su realidad, se caracteriza por la tendencia hacia las sociedades abiertas, por un agudo sentido crítico, cierta tolerancia, libertad e individualidad, elementos que habrían de manifestarse por vez primera en la pleamar cultural de la Atenas del siglo de oro griego. Dicho modelo teórico, para entender las obras literarias griegas, se aprecia con ciertas variaciones tanto en autores renacentistas que reincorporaron ciertas formas clásicas (Pfeiffer 1981), como en los ilustrados, parnasianos, modernos e incluso posmodernos. Recordemos que Lyotard (1979) atribuía a ciertas obras griegas dicho carácter posmoderno.

Más recientemente, y adhiriéndose a esta vertiente interpretativa -pero desde un enfoque histórico de carácter global-, Rodríguez Adrados (2010) presenta la misma teoría haciendo un recorrido general por los vagos contornos de lo que se supone que es lo occidental en contraposición al oriente. Para dicho autor, la Grecia posmicénica implicaría una apertura (en términos de sistemas de múltiples entradas y salidas) cuyo impacto sería transhistórico, dejando una huella, a pesar de las superposiciones culturales, indeleble. De esta manera, en la historia de la Grecia arcaica y clásica se apreciarían una serie de perturbaciones según las cuales, los grupos de reyes débiles gradualmente devenidos tan solo nobles habrían de sustituir la monarquía por la oligarquía, de donde “para evitar la guerra civil, de ahí saldría la democracia” (Ibíd.; 231). Si bien de momento debemos optar por seguir parcialmente dicha interpretación, esto es, la de una Grecia que propendería a la libertad, que transitaría del mito al logos, y que mediante quiebres y desfases en la

sensibilidad daría lugar a otro ser humano, remarcamos no obstante que son varios los puntos criticables de semejante modelo, a los que atenderemos cuando convenga.

Queremos dejar claro en el inicio de nuestro recorrido que se trata de un estudio introductorio sobre la sensibilidad estética griega en relación con su cultura e historia. Enunciaremos en la medida de lo posible las múltiples tradiciones, que nos hablan de imperios pretéritos como contemporáneos de su época, por lo que son innumerables los problemas que abordaremos tan solo superficialmente, pero siempre intentando presentar otro enfoque que privilegiaría la noción de la Grecia arcaica y clásica como una serie de culturas. Esto daría lugar a una diversidad bajo cierta unidad, siempre al límite, en un quiebre continuo supeditado a un horizonte que buscaría restituirse constantemente para dar lugar por un período muy breve a la edad de oro del clasicismo griego. Dicho término nos habla del núcleo fundador de esa nueva sensibilidad y géneros, que en nuestra vertiente literaria se apreciaría a través de las obras homéricas, de Hesíodo, y por supuesto de los mitos griegos que sobreviven cual fragmentos de un naufragio mito-poético que se reconstituiría en la tradición literaria de Occidente, en infinitas formas.

1.5 ESCOLIASTAS: TRANSCRIPCIONES Y LITERATURA

En 1940 el escritor argentino Adolfo Bioy Casares escribe “La invención de Morel” obra que Jorge Luis Borges no dudaría en considerarla perfecta. El relato, perteneciente al género fantástico, presenta a un errabundo protagonista que arriba a una isla cual prófugo de la justicia. Poco importan sus crímenes, si es que acaso era un criminal -pues sólo se dice perseguido-, cuando gradualmente se va internando en el mundo propio del islote

distante de tierra firme. Su paranoia sirve de marco de interés para explorar las ruinas de lo que era un complejo semejante a un hotel oscilando entre las alucinaciones de ver surgir de la nada a los habitantes de la isla y una soledad que lo atormenta pero que lo compele a saber más, a la par que escribe las páginas que sirven de testimonio sobre lo ocurrido. Por su diario desfilan personajes fantasmagóricos, a los que logra observar eventualmente, en los que termina por proyectar toda clase de emociones. Uno de sus primeros encuentros, con Faustina, de cabello oscuro y tez blanca, a la que se le escucha hablar francés con acento sudamericano y que mira los atardeceres, es representativo del carácter evanescente de dichos contactos, pues tan pronto le habla, la mujer indiferente continúa con la lectura de su libro cual si se tratara del viento.

Conforme se desarrolla la trama del acecho, el protagonista descubre que en realidad Morel, un científico, había diseñado un sistema de máquinas capaces de grabar y reproducir el entorno completo –incluyendo tacto y estímulos olfativos– de la isla. La revelación viene acompañada de una nota funesta, pues las personas a las que había observado y la mujer de la que se había enamorado no eran sino reproducciones de modelos reales que habrían perecido años atrás. Todo aquello de naturaleza orgánica que era grabado por las máquinas parecía al cabo de un par de días. El protagonista, ahora consciente de su entorno de simulacros que reproducían eternamente las mismas acciones, comienza experimentando con la grabación de su propia mano y otros objetos hasta entender el método y ser capaz de reproducirlo. Al final, después de haber estudiado detenidamente el itinerario de Faustina, sus pormenores cotidianos perfectamente registrados y sus conversaciones, opta por grabarse a sí mismo junto a ella, simulando una relación que habrían de ver futuros testigos. Su muerte termina por ser incluso irrelevante,

pues el simulacro de Morel habría de hacerlo parte del grupo, de la gran obra de teatro social, y del afecto de Faustina. Su último lamento es reflexivo, al considerar la posibilidad de que el sistema grabase únicamente lo físico y no los fenómenos mentales. Pero dicha sospecha termina por importar poco frente a la eternidad junto a Faustina.

Este texto en apariencia ajeno a la discusión que nos atañe no es sino una piedra de toque sobre lo que debe pensarse. Lo que describe Bioy Casares, aún sin forzar el texto, parece ser parte integral del funcionamiento de la tradición literaria donde el amante se transforma o termina por formar parte del objeto/sujeto amado, perdiendo en esa metamorfosis parte de sí ante la gran obra. Dicho sea de otro modo, la invención de Morel sirve para pensar la noción de Homero como autor, que habría de encarnar para su época un sistema de registro –en ese entonces perfecto- en el que los aedos desfilan –homéridas y otros- para disolverse en los registros a la vez que simulan formar parte de la obra, pero modificándola a la vez y fingiendo haber sido parte del primer momento fundacional. Se deduce por lo anterior, si se admite este razonamiento, que la literatura sostiene una profunda relación desde su inicio con el fenómeno de lo repetido y las repeticiones que entre sus intervalos rítmicos –de una repetición a otra- se abre hacia una extraña diferencia que modifica completamente el encuadre inicial pero que pasa –en un acto de simulación- por ser originario.

Hay otras variantes de este fenómeno basado en la diferencia y la repetición fundadora: las traducciones. En el núcleo mismo de la Iliada y de la Odisea, en su origen, encontramos que traducir un texto es parte integral y fundacional de la literatura. Tanto Albert Lord, como –aparentemente- Milman Parry, estaban convencidos de que la transcripción de la Ilíada y la Odisea se dio bajo circunstancias excepcionales. Lord,

tratando de entender la relación entre la tradición oral y la escrita, argumenta que ambas son mutuamente exclusivas. La idea puede parecer en un primer momento absurda, pues cualquiera podría suponer la existencia de un poeta de transición entre dos mundos, el musical y el del entretejido literario, por lo que:

“Es necesario confrontar directamente el problema de los textos de transición ¿Existe en realidad un fenómeno como el del texto que es de transición entre la tradición literaria oral y la escrita? Esto se ha vuelto una cuestión importante. Los homeristas diplomáticos gustarían de encontrar refugio en la imagen de un poeta transicional que es a la vez un poeta oral –no pueden refutar la evidencia de su estilo- y un poeta de la escritura –no pueden, por igual, tolerar las impureza literarias...Es importante enfatizar que la pregunta que nos hacemos es si puede haber algo como un texto de transición; no un período de transición entre el estilo oral y el escrito, o entre lo iliterado y lo literario, sino un texto transicional, resultado de la mentalidad creativa de un individuo. Cuando este énfasis se realiza, se vuelve posible convertir la pregunta en si puede haber un solo individuo que al componer una épica pudiera pensar de una forma u otra, o quizás, de una manera que fuera una combinación de ambas técnicas. Creo que la respuesta es negativa porque las dos técnicas son, considero, contradictorias y mutuamente exclusivas. Una vez que la técnica oral se ha perdido, no vuelve a retomarse. La técnica escrita, por otra parte, no es compatible con la técnica oral, y las dos no pueden, posiblemente, combinarse de forma tal que den lugar a una tercera de transición.” (Lord 2003; 129)

Es interesante notar que esta tercera forma de registro, que parece negar Lord, podría haber sido perfectamente real en el teatro griego. Entre los coros, su música, y los diálogos –fueran cómicos o trágicos- habría entonces esta combinación. Sin embargo, se introduce en este punto una escisión paradójica, ya que el teatro griego es de origen más bien tardío, fechando sus orígenes, aproximadamente hacía el 550-500. Es terriblemente inquietante pensar que todas estas modalidades abrían sido rizomas entre ámbitos por lo demás distintos. Si pensamos que el teatro griego se deriva tanto de la tradición expresiva

melódica de carácter épico de los aedos como de ciertos ritos (sean órficos o eleusinos), - pues tragedia no es sino el canto de la cabra pródiga, su grito al punto del sacrificio- tendríamos en la fusión de ambas prácticas sociales un rizoma –una hibridación cultural- que daría lugar a ese nuevo agenciamiento –forma sociocultural emergente- que terminó por ser el teatro, fusión quizás de la técnica oral y la escritura.

Pero el teatro griego es posterior. No se menciona en Homero ni en Hesíodo, por lo que sería un ejercicio estéril siquiera considerar la posibilidad de un pasado remoto. Si la forma que asume el teatro griego es colectiva (basada en ritos y celebraciones por el estilo) no deja de ser interesante que el contenido se basara en acciones individuales y la obra de individuos ya considerados autoría en ciertos temas (que como dijo Eurípides alguna vez de sus tragedias “no son sino fragmentos del banquete homérico”).

Por estas razones el argumento de Albert Lord parece lo suficientemente válido para sospechar y pensar que Homero (o los homéridas) era un iletrado (perteneciente exclusivamente a la tradición oral) y alguien semejante a un escriba habría de haber transcrito los cantos; incluso llega a caracterizar la situación en términos de que:

“...Hemos visto que la idea no debió de haber venido de Homero [dado que pertenecía a la tradición oral], y es lógico que el grupo del que formaba parte y que regularmente lo escuchaba no tendría ninguna otra razón (aparte de lo que queramos proyectar en retrospectiva desde nuestro pensamiento) para querer estas dos canciones, o alguna otra, escritas. Haríamos bien entonces en mirar en el mundo de la antigua Grecia, antes, digamos el 700 d.C. si por casualidad no encontráramos algún pueblo o cultura que estuvieran registrando o ya lo hubiesen hecho al escribir su literatura, gente que ya hubiesen entrado en contacto con los griegos.” (p. 156)

Cautelosamente, después la hipótesis de Lord asume una forma más ambigua al considerar que para el siglo VIII a.C. la biblioteca de Nínive de Sargón II había concentrado toda clase de textos (desde los mitos de la creación, que luego aparecerían en el viejo testamento resignificados, hasta la epopeya de Gilgamesh) por lo que quienes transcribieran la *Ilíada* y la *Odisea* tendrían la mirada puesta en el cercano Oriente, ya que este era entonces el centro cultural por antonomasia. De tal modo se entiende que la transcripción de ambos poemas –tanto la técnica como el interés por ello– habría sido un caso particular de difusionismo cultural, sin llegar a definir esta teoría los medios o el perfil del misterioso escriba.

1.6 SENSIBILIDAD AUDITIVA, LIRISMO Y CEGUERA HOMÉRICA

Presenciamos entonces una paradoja de lo más interesante al demarcar que este protoautor –el escriba– que se ocultó en la figura del gran Homero, simulando una operación originaria, pertenecía a un mundo de percepciones por lo demás sordas a la melodía de la lira. Sabemos que los hexámetros de los aedos eran acompañados por cierto tipo de lira de la que no se sabe exactamente cuántas cuerdas tendría en su evolución. Con frecuencia se habla de que en el teatro griego Sófocles habría de agregar un actor más en escena (Murray 1987), noción que posteriormente otros dramaturgos trágicos adoptarían por diferentes motivos. Seguramente con la lira ocurrió lo mismo, Plutarco (2004; 14-19) menciona que Terpendro tocaba una lira de tres cuerdas, y Estrabón (1932; 393) que de cuatro cuerdas agregó otras tres. Incluso cabe pensar en otros ejemplos de la historia de la

literatura como el *Genji Monogatari* de Shikibu Murasaki en el que los cortesanos japoneses del siglo XI aficionados a las artes tocaban un koto de siete cuerdas o uno de trece según sus aptitudes. En este sentido, determinado modelo de la lira clásica griega tendría seis cuerdas pulsadas con un plectro, pero la relación entre los hexámetros de la poesía jónica-eólica con el instrumento ya no es muy clara, especialmente si consideramos las modificaciones en las cuerdas del instrumento frente a la predominancia hexamétrica de los versos en siglos posteriores.

Se abre con esto una cuestión interesante sobre el carácter de la obra homérica y su lirismo. Si continuamos con la línea de Lord y Murray, las consideraciones terminan por ser extraordinarias. Desgraciadamente la sordera del escriba no es un tema que abordaran, pero el hecho de que el registro textual de la *Ilíada* y la *Odisea* omitiera su lírica musical parece hablar a favor del argumento de una transcripción realizada acaso por alguien sordo a los sonidos griegos. Las preguntas son significativas pues demarcan esa distancia entre un mundo de signos fijos y aquel otro de fluidez rítmica ¿Por qué al sordomudo escriba no le pareció relevante la música? ¿Le habría parecido demasiado ajena? ¿O tal vez imposible de registrar? ¿Cuestión de interés? ¿De economía y simplicidad? ¿Es quizás el hecho de que culturalmente tenía otra noción del sentido de lo que supone un relato? ¿Un aedo no habría protestado ante el vacío sonoro en torno a lo cantado? Lo cierto es que con la metamorfosis del cantar, al texto se deja una impronta que parece seguirse a partir de ese momento, pues de los himnos homéricos a los poetas líricos se ha perdido el ritmo de lo que aquellos hexámetros quisieron expresar *musicalmente*.

Decimos de antemano que el mundo de Homero es sonoro y auditivo para contrastar con la concepción de Jean-Pierre Vernant (2001a) según la cual habría una pronunciada

tendencia hacia lo visual, expresada en los mitos que niegan la mirada. Se debe ser claro al respecto y afirmar que no hay nada más ajeno a las obras homéricas que la visualidad que Vernant parece acentuar a partir de ciertos relatos mitológicos. El nacimiento de la mirada, y sus técnicas, posiblemente son parte del quiebre o corto-circuito entre el mundo de los homéridas y la multiplicación de los textos legibles. Pero aún si esto es así –y Vernant no parece ofrecer fechas aproximadas, pues habla de la Grecia arcaica- debió de ser tardíamente. Recordemos que al propio Aristóteles lo habrían apodado “el que lee” como si se tratara de un acto inusual, ya que evidentemente habría de ser más común escuchar a un lector recitando en voz alta³. Uno de los varios argumentos de Vernant para hablar de la mirada griega lo retoma de Heródoto quien dice de los egipcios:

“Todos cuantos han levantado el templo de Zeus de Tebas o pertenecen al nomo de Tebas, se abstienen de las ovejas pero matan a las cabras, lo que no es de extrañar (*porque todos los egipcios no veneran a una a los mismos dioses*, salvo Isis y Osiris, el cual, según dicen, es Dioniso: a estos todos los veneran a una). Por el contrario, todos cuantos poseen un santuario de Mendes o pertenecen al nomo mendesio, se abstienen al contrario de las cabras, pero matan a las ovejas. Los de Tebas y los que a su ejemplo se abstienen de las ovejas, dicen que esa regla les ha sido impuesta por los siguientes motivos: Heracles quería ver a toda costa a Zeus quien no quería ser visto de él. Al fin después de porfiar Heracles, Zeus ideó esta traza: desolló un carnero, le cortó la cabeza, se tapó con ella, se vistió el vellón y así se presentó a Heracles. Por eso los egipcios hacen la imagen de Zeus con cabeza de carnero” (Heródoto 1999; 105-106)

³ Esta conocida anécdota de Platón que denomina a Aristóteles lector por excelencia, no parece aclararnos del todo si Aristóteles habría de leer en voz alta o silencio. Sin embargo la distinción entre lectura pública o privada no deja de tener las mismas implicaciones. Como la sola anécdota de Agustín de Hipona sobre Ambrosio de Milán deja claro el extrañamiento, hacia el 350, por lo inusual de una lectura en privado y silenciosa.

El ejemplo es notoriamente problemático, y no se entiende la elección de Vernant, debido a que en primera instancia Heródoto parece hablar de la Tebas egipcia (en el libro dedicado a Egipto, denominado Euterpe). El mito explica satisfactoriamente las razones por las que los dioses egipcios se presentan encarnando a ciertos animales, y podemos incluso deducir que lo que acaso escuchó Heródoto no fue sino una traducción cultural para hacerle entender los principios deiformes desde el punto de vista egipcio. A pesar de esto, Vernant retoma este relato para justificar que

“Más que ninguna otra parte del cuerpo, el rostro revela como si fuera un espejo lo que es y lo que vale cada individuo” (2001^a, p. 37)

Este razonamiento, un tanto fuera de lugar para la Grecia arcaica, parecería coincidir más bien con el sistema teocrático egipcio, que tendió abiertamente hacia el retrato –o rostridad en el lenguaje deleuziano- bajo un hieratismo que coincide con el mutismo del arte egipcio para ese período, lo que no aparece en Grecia sino tardíamente y en un estilo extrañamente fluido -si pensamos en Fidias y Praxíteles-, fluidez que podría tener algo de musical.

Y sin embargo Vernant (2001a) expresa la misma posición en diferentes ensayos:

“En una cultura como la de la Grecia arcaica, donde cada individuo existe en función del otro, por la mirada y a través de los ojos del otro, la única muerte verdadera sería el olvido, el silencio, la oscura indignidad” (91)

Lo que lo vuelve todavía más discutible es que el autor es consciente de que solo por el canto repetido de oído en oído parecería haberse constituido la memoria colectiva de la Grecia arcaica pero, aun así, al fin y al cabo termina por privilegiar indudablemente la función de la mirada. (83)

En su libro *La muerte en los ojos, figuras del Otro en la antigua Grecia* puede verse hasta qué punto Vernant concede a la mirada cierta preeminencia al hablar de Artemisa y de Gorgos. Sin entrar en detalles sobre la noción del otro para enfocarnos en la sonoridad de los mitos de ambos caracteres, en el caso de la diosa cazadora basta con recordar el relato según el cual Acteón al verla desnuda es castigado a sufrir una metamorfosis en ciervo, por lo que habría de ser perseguido y muerto por su propia jauría de perros. A nuestro parecer lo que supone esto es la *negación de la mirada* y no su énfasis, negativa que habría de darse por su inexistencia o por su poca relevancia en el mundo antiguo. El devenir del personaje y su persecución, por otra parte, no dejan de ser sospechosos, pues es bien sabido que la lírica coral tendía en una de sus variantes hacia la mimesis animal, de tal modo que en varias melodías son animales los que prorrumpen en sonidos e incluso podría decirse que tal vez hubo la representación ritual de dicho episodio. Esto no es tan poco plausible cuando consideramos que los mitos que suponen el asesinato y la muerte del individuo por una colectividad furiosa, a manera de una jauría o manada enardecida, no es sino otra forma de encarnar el coro de lo que habría de ser la partida lírica del rito –se pueden citar tanto los casos de Orfeo como de Dionisio⁴.

El caso de la Gorgona es más complejo, pues dependiendo de las versiones tendremos un mayor realce de lo visual en detrimento de lo auditivo –las versiones tardías

⁴ Curiosamente algo del nacimiento de Zeus también refiere a esto.

introducirían los espejos y la petrificación del personaje. Lo que sobresale de las representaciones de la Gorgona en la era arcaica es su frontalidad y monstruosidad –ojos desorbitados y cabellera erizada- y son elementos que valora Vernant en detrimento de lo sonoro, cuando él mismo señala que su aparición en escudos de guerra no hace sino evocar el grito furioso de Aquiles que parece imitar “esa voz de bronce”. En las píticas, que oportunamente cita el autor, se nos dice que las gorgonas emitían un chillido agudo hasta de las cabezas de serpiente (Ibíd. 56-57). Y recordemos que al descender Odiseo al Hades lo que lo hace retirarse es el “chillido horroroso de los miles de muertos” que parece augurar la cercanía del monstruo cuya cabeza infunde pavor. Luego, aun siendo consciente de la predominancia sonora Vernant desarrolla la visualidad de lo frontal para decir:

“Lo monstruoso, tal como se lo define aquí, tiene la característica de que solo se lo puede visualizar de frente, en un enfrentamiento directo con esa Potencia que exige, para ser vista, que se penetre en el campo de su fascinación, corriendo el riesgo de quedar atrapado allí. Ver a la Gorgona es mirarla a los ojos y, con ese cruce de miradas, dejar de ser uno mismo, un ser vivo, para volverse, como ella, potencia de muerte. Mirar fijamente a la Gorgona significa perder la vista, transformarse en piedra ciega y opaca” (2001a; 104)

Pero la petrificación al igual que el espejo no son sino formas posteriores. Debería entenderse que el terror del grito, de la “voz de bronce”, y de la mirada negada actúan paralizando a la víctima por miedo.

Si pensamos detenidamente en el mito de Perseo y sus vicisitudes es imposible no percatarse de que para matar a la medusa debe en primera instancia enfrentar a las grayas emparentadas con las gorgonas. Estas viejas deformes cuyos nombres indican la noción propia del parentesco, Dino (temor), Enio (horror) y Penfredo (alarma) poseían un solo ojo

y diente que se turnaban durante el transcurso de la vigilia y el sueño, pero cada una tenía voz propia. El héroe al robarles el ojo les niega la posibilidad de mirar. Esto en modo alguno significa imperativo visual, pues de lo que se trata es de escucharlas recitar de viva voz el oráculo según el cual la medusa sólo podía ser exterminada haciendo uso de las sandalias aladas, del *kibisis* (cierto tipo de bulto o saco, para guardar la cabeza del monstruo) y del casco de Hades, que otorgaba la invisibilidad ante los demás. Estos artificios mágicos son los que le permiten a Perseo matar a Medusa y huir a salvo de las otras supuestas dos hermanas –según las diferentes versiones. La visibilidad es negada sin necesidad de reducirla a lo frontal o a los reflejos, privilegiando de este modo otras formas de percepción.

Quedan por supuesto las representaciones de las gorgonas a las que alude Vernant, con quienes mirando desde nuestro presente, podría legitimarse erróneamente un fenómeno visual más bien tardío y perteneciente a otros regímenes de signos ¿La mirada desaforada acaso no es la negación de la frontalidad? Por otra parte no son los ojos tan sobresalientes en dichas imágenes sino la boca, infinita hilera de dientes afilados y lengua mordaz rojiza. Los distintos escudos que aparecían representando a la Medusa por delante debían de haber sido de un efecto hipnotizador, fuera por sus colores, por la mirada, por la boca del monstruo, o por el conjunto integrado. Lo cierto es que lo que se hallaba tras la representación era el grito del guerrero y la muerte consigo, negación de la mirada.

La expresión homérica, según Vernant (2001a) sobre de la muerte en los ojos, permite establecer una relación que, si tomamos en consideración su continua reiteración, en el texto de la *Ilíada*, puede darnos una idea de otra posible vertiente interpretativa. Los diferentes héroes que combaten en el campo de batalla caen unos tras otros, fueran teucros

o aqueos, pero las líneas con las que Homero (2003; 211) lo refiere apenas sufren ligeras modificaciones. Se nos dice “...y la obscuridad cubrió los ojos del guerrero”, “y las tinieblas cubrieron sus ojos”, “y la muerte, cual si fuese oscura nube, envolvió al guerrero”⁵.

A diferencia de Vernant, quien sobrevalora la mirada, la rostridad y un mundo visual apenas emergente para el Siglo de Oro Griego, nuestra posición para entender la sensibilidad grecomicénica privilegia el sonido y la musicalidad que pretendemos es el núcleo de la edad oscura griega, lo que supuso la desaparición de la escritura lineal B y la constitución de un nuevo alfabeto grecofenicio. La poesía homérica es el puente estético que vincula a dichas épocas. Si cometemos el error de generalizar la fórmula homérica antes mencionada por Vernant, parecería que evidentemente habría una relación entre la mirada y la muerte en los ojos, pero limitándola a la guerra y a la figura del guerrero lo que nos queda es un ámbito, el arte de la guerra, que a diferencia de otros dependía del engaño de lo visual. Junto a esto, sin embargo, encontramos el grito de Ares en pleno combate, que se escucharía como mil furiosas voces reunidas, que aun atraviesa los siglos ensordeciéndonos con su estruendo a través del tiempo.

El catálogo inmenso de mitos –sin considerar en extenso las diferentes versiones– privilegia por igual la sonoridad y la negación de la mirada. Por citar algunos, sin un orden necesario: la mirada de Narciso, que en su amor desmedido –fuera a sí mismo o a su hermana– termina por desquiciarlo. Aparece una vez más cual negación de la mirada el juicio de París, que otorga la manzana a la diosa Afrodita al prometerle ésta el amor de la

⁵ Es una expresión continua considerada una fórmula de construcción de enunciados posiblemente rimados al hablar de la muerte de un guerrero.

mujer más bella del mundo conocido, sin siquiera haberla visto y rendido tan solo por sus palabras; Edipo y la esfinge, vencida ante la resolución verbal de su enigma; Orfeo, que arrastraría a hombres y animales con su cantar único; Tifón y su monstruosa progenie, Orto, Cerbero, Hidra, Quimera, etc., de múltiples cabezas y lenguas. Ante esta plétora de mitos no deja de ser curioso que a Hércules se le atribuyera el haber matado a Lino, cantor, quien en lecciones musicales, corrigiendo al semidios, es asesinado con la misma lira que lo hizo famoso. Esta idea si es juzgada lo suficientemente arcaica podría cuadrar con la restricción antes mencionada, según la cual cierto tipo de guerrero sería una extraña excepción en el mundo musical del universo griego de la época arcaica. Irónicamente encontramos en la lírica mixta un fragmento papiráceo datado aproximadamente del 659 al 609, atribuido al poeta espartano Alcmán, quien diría –si la cita es correcta- “es tanto como el hierro el tocar bien la cítara” a lo que el traductor Rodríguez Adrados (2006: 151) agrega “Orgullo del poeta, que se compara al guerrero”

¿Habría podido acaso darse esta comparación en un mundo sensorial en el que la sonoridad no fuera el sentido privilegiado? Para dar una noción adecuada de lo que referimos, esta idea debería de contrastarse con el desarrollo posterior del siglo XVII con aquellas discusiones que comparaban la preeminencia de la pluma frente a la espada, sea en la versión inglesa de Shakespeare (1984; XX) (“... many wearing rapiers are afraid of goosequills”) o en la española de Cervantes (1984; 376-379), en la primera parte del Quijote, “Que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras”. Presenciamos el mismo fenómeno en una evolución que nos dice algo primordial de la sensibilidad cambiante de las distintas épocas. Si la pluma sustituye a la cítara, es la superposición del mundo visual sobre el auditivo enmascarando la estética de una

civilización y su historia, pero siempre en esa extraña comparación con el mundo de la guerra que, actualmente, con los sistemas digitales perdería su carácter visual para devenir coordenadas y señales de geoposicionamiento.

1.7 COLAPSO MICÉNICO Y REVITALIZACIÓN GRIEGA

Al período de la historia griega que transcurre del 1200 hasta el 800 a.C. solía denominarse edad oscura. Dicho término parece con el tiempo caer en desuso y los arqueólogos han optado por períodos y sistemas de clasificación basados en el estilo y datación de tipos específicos de cerámica, de tal modo que según las regiones se habla de una cronología minoica, heládica y cicládica, cada una con tres divisiones y subdivisiones.

Pero lo cierto es que si bien la expresión original para caracterizar dicha época ha ido perdiendo adeptos, veremos que no por eso ha perdido en modo alguno su sentido ni potencia original. En el transcurso de nuestra argumentación, lo que debe recordarse en primera instancia es que al final de este periodo emergen los poemas homéricos cual ecos de otra época, y en un alfabeto del que aparentemente no había habido registro alguno previo.

En términos arqueológicos puede decirse que al final del período heládico tardío (IIIB2) normalmente fechado hacia el 1190, el sistema administrativo palaciego micénico terminó de forma abrupta y en un sentido dramático. Esto no fue accidental y tras de sí hubo un proceso que simplemente fue agravándose notoriamente hasta el final y lo que se tienen en los muros de los distintos sedimentos correspondientes a la época son evidencias de fuego y destrucción así como de abandono. Sigrid Deger-Jalkotzy (2008) puntualiza que

otras pruebas de ello son la extensión considerable de la muralla defensiva de Micenas y la edificación de la Puerta del León para este mismo período. En otros asentamientos se extendió por igual el sistema de fortificaciones y existen evidencias de problemas económicos, ya que el modelo de organización palaciega tendía a una hiper especialización y centralización, que impidieron una reacción adecuada cuando se introdujeron factores disruptivos (389), como algún tipo de conflicto armado, declinando de esta manera las comunicaciones de ultramar y terrestre, lo que habría terminado por acelerar el caos e impedir cualquier tipo de actividad comercial siendo entonces el colapso inminente. Deger-Jalkotzy resume:

“Sobre la identidad de los invasores algunos han propuesto intrusos del norte, otros a la famosa gente del mar de fuentes del Cercano Oriente y Egipto; la perspectiva clásica de que los dorios fueron responsables se ha refutado en términos arqueológicos. De cualquier manera, la evidencia arqueológica para los invasores del norte tampoco es muy fuerte, y la teoría de la gente del mar se basa principalmente en registros arqueológicos y literarios de las fuentes de Chipre, el Cercano Oriente y Egipto...Las teorías basadas en catástrofes naturales o pérdida total de fuentes de recursos por cambios climáticos tienen varios seguidores...pero los sismólogos se mantienen escépticos...las teorías basadas en el conflicto dentro del mundo micénico sostienen que el sistema palaciego fue derrocado por rebeliones...sin embargo esto no explica porque no solamente en los estados palaciegos, sino que prácticamente todas las regiones micénicas fueron afectadas por el desastre” (391)

Es interesante notar que el arqueólogo en realidad descalifica prácticamente las diferentes posiciones, otorgando algo más de crédito a la idea de que se trataba de una debilidad estructural y de contradicciones sociales. Concluye descartando los diferentes modelos en términos de que:

“De hecho, ninguna de las teorías enumeradas antes pueden explicar, por sí mismas, la extinción de la civilización micénica palaciega. Por la evidencia actualmente presente, una serie de factores debieron de haber estado involucrados. Parece que el declive y crisis interna había preparado de antemano el acontecimiento. Sin embargo para el final violento, un evento (o eventos) debieron de haber precipitado lo ocurrido” (392).

Dicha opinión nos ilustra acerca de la noción general que se tiene del período histórico y sus principales modelos explicativos, la mayoría de los cuales han sido rechazados por razones arqueológicas. Junto a esto subsisten ciertos mitos clásicos, que en sus distintas variaciones sobrevivieron y que con frecuencia se aduce que no cuadran con la información arqueológica. Las relaciones entre los mitos griegos —en sus distintas versiones— y sus sociedades, podríamos decir incluso que entre cualquier forma de sociedad y las ficciones que produce, de pronto asumen la forma deseable de una búsqueda de una teoría que pudiera unificar ambas esferas de la realidad. En una extraña broma del conocimiento, esto no parece muy diferente a lo que los físicos han venido tratando de realizar al querer establecer una teoría del campo unificado para explicar las diferentes fuerzas, desde las nucleares hasta la gravitacional. Sabemos, en este sentido, que los mitos, la creación literaria y la poesía poseen —cuando se trata de verdaderas obras de arte— cierta condición única irreductible, pero por otra parte no logran escapar por completo de una historia que en no pocas ocasiones condiciona —si no determina— sus características, sea en la forma o el medio expresivo, e incluso en los contenidos tratados ¿Se puede imaginar, en este sentido algo menos propio de la llamada Bella Época que la búsqueda del tiempo perdido? Las obras homéricas entonces confrontan por igual esta situación con sus peculiaridades únicas, las que abordaremos sin abandonar por esto la vía histórica, pues

quizás por cierto azar literario la clave de la denominada edad oscura se encuentre en el propio Homero. La ficción, de este modo, termina por ser una extraña forma de verdad, problema que si bien no abordaremos por completo epistemológicamente, cabe recordar al considerar el estatuto artístico de la Odisea, sin por esto perder de vista los acontecimientos históricos.

Del *anax* y señores de estatuto divino, propio del período heládico y micénico, el colapso de estas civilizaciones basadas en el arte de la guerra, la toma de prisioneros y una economía dependiente del conflicto, daría lugar a un modelo de organización más local, lo que se reflejaría en el estatuto venido a menos de dichos gobernantes. Posteriormente cuando se restablecen las alianzas entre grupos y se estabiliza el flujo migratorio de las distintas etnias griegas, dando lugar incluso a un equilibrio comercial, ese carácter local devendría liga de ciudades. Para ese entonces la tensión entre tiranos y oligarcas era insoportable, lo que se reflejaría en las distintas polis de la Grecia del 550 a.C. dando lugar, en casos extremos, a situaciones como las de Atenas y Esparta en el denominado Siglo de Oro Griego.

La Ilíada y la Odisea reflejan en cierto sentido dicha serie de transiciones, cada una a su manera, siendo la primera una manifestación de la memoria colectiva de un pasado remoto, y la segunda, el necesario resurgimiento del hombre nuevo más característico del modo de vida de la polis.

Por estas razones consideramos en el presente contexto a la Odisea, desde cierto punto de vista, como una síntesis estética, propia de una época, seguida de una serie –prácticamente infinita- de correcciones, interpolaciones y expurgaciones –algunas de las

cuales veremos después- frente a la cual orbita otra cadena –igualmente infinita- de mitos. Puede verse que el trasfondo que seguimos es el de la diferencia y la repetición como conceptos operantes desde una era de sonidos y cantares, hasta los mitos y su relación con la historia.

1.8 LA TRADICIÓN CRÍTICA: DEL AEDO AL FILÓSOFO Y EL ANÁLISIS LITERARIO

El problema del estatuto de la ficción (aparentemente) se presenta por vez primera en la historia griega. Quizás no son ni siquiera los filósofos jonios sino los poetas quienes ya cuestionan el significado de los mitos de forma subrepticia. Arquíloco (680-645 a. C.) al hablar de la irrelevancia de su escudo perdido diría:

Un sayo ostenta hoy el brillante escudo
que abandoné a pesar mío junto a un florecido arbusto.
Pero salvé la vida. ¿Qué me interesa ese escudo?
Peor para él. Uno mejor me consigo (García Gual; 2004)

Esto es algo que en Homero habría sido impensable y motivo de profundo deshonor para sus héroes mitológicos. Sin embargo la diferencia que media entre ambos poetas es de tan solo unos doscientos años según la cronología usual. Lo que no deja de ser extraordinario es que en el propio Homero ya el tratamiento familiar de los dioses supone desde la interpretación de algunos filósofos posteriores cierta impiedad o falta de respeto.

Varios filósofos jonios destacaron lo anterior, Heráclito por ejemplo no dudaría en decir que “Homero debería de ser excluido de los juegos y fustigado, junto con Arquíloco”; Jenófanes por su parte diría que “Homero y Hesíodo mienten atribuyendo a los dioses lo que en los hombres es vergonzosamente réprobo, asaltos y adulterio, y engaños de unos a otros”; sin olvidar que Platón expulsaría de su república a los poetas por semejantes razones. (Diógenes Laercio 2007)

Lo que algunos filósofos perdieron de vista, quizás debido a su horizonte histórico que los cegaba, en ese extraño afán de marcar los tiempos y las diferencias, fue que la tradición crítica que fundaron, en la que el adepto refutaba al mentor e incluso terminaba por establecer un modelo teórico alternativo -que en pocas sociedades ha logrado mantenerse en la historia- nace con la épica, la lírica y la poesía griega de las diversas tradiciones en contacto. Posteriormente el logos en oposición al mito se apropiaría de dicho recurso analítico, para deconstruirlo en otras formas (piénsese en Parménides quién si los diálogos platónicos son fieles, nos lo muestran realizando explicaciones a través de figuras mitológicas pero sin creer en la forma que asumía la explicación). Tenemos que resaltar por las razones anteriores que el espíritu crítico contemporáneo debe en buena medida su existencia y realidad histórica a los poemas homéricos y a su estirpe de aedos, así como a los poetas que después se sumarían al vitalismo crítico del ethos dionisiaco.

El mito entonces ya supone un tipo de explicación, a pesar de su aparente irrealdad. Sin embargo arqueológica e históricamente los mitos son descalificados con frecuencia, sólo para en un momento posterior sacar a relucir el extraño fondo de verdad que contienen. Pero después de aceptado esto, curiosamente se cae en un fondo vago de razones aceptables por su obviedad. La idea de que los mitos –en sus distintas formas, hasta alcanzar la

modalidad literaria- encierran verdades parecería que en un sentido teórico sufrió de una hipertrofia hacia lo general, perdiendo de este modo su fuerza explicativa. El antropólogo Malinowski (1968; 29-37) con su característico funcionalismo decía que los mitos eran “cartas sociales como aserciones de la continuidad e importancia de las reglas fundamentales sociales y morales”; Lévi-Strauss (1968; 186-210) veía en las figuras míticas cierta “lógica que no deja de expresar los patrones mentales mismos que se observarían en la organización social así como en el lenguaje y la cultura”; Roland Barthes (1999) por otra parte extendería la noción de mitología a toda representación social cuyo efecto fuera colectivo, sin importar si se trata de una noción moderna, clásica o arcaica, mediante la que sería posible analizar semiológicamente partes y conjuntos estructurales de una cultura, que terminarían por decir algo de la propia sociedad; Finalmente en esta tendencia tendríamos a Joseph Campbell (1992) con su héroe de los mil rostros, que nos habla de un perfil que caracterizaría a los distintos héroes por su reducción a una condición irónicamente monolítica.

Estas ideas no pueden ser dejadas de lado por la relevancia histórica que suponen al asumir la historia del pensamiento antropológico, sea en la modalidad hermenéutica, filosófica o simplemente cultural. Esto no impide sin embargo que de alguna manera, dada su aceptación, devinieran verdades estériles y en algunos casos que dijeran poco precisamente por querer decir mucho.

Otras nociones para tratar de entender la cuestión mitológica parten de consideraciones más específicas para de este modo reducir el corpus mítico a una explicación de carácter particular. El antropólogo Edmund R. Leach (1976; 68) concibiría una relación estrecha entre los ritos y los mitos en términos de “un lenguaje de

argumentación, no un coro de armonía”. Sin embargo, la idea de que uno implique al otro termina por ser difícilmente aceptable, pudiéndose aducir numerosos ejemplos para contrastar lo anterior. En el caso de Mircea Eliade (2001) se puede ver que para dicho autor los mitos evocan una era creativa expresando de este modo una nostalgia de los orígenes. Por supuesto, este criterio excluiría toda una serie de historias que difícilmente pueden librarse del estatuto mitológico. Lluís Duch (2014) veía en esto una relación directa entre repetición y arquetipo. Para Frazer (1965) el sentido de un mito lo proporcionaría el rito al que estaba asociado, ¿Pero qué ocurre cuando se pierde el rito o incluso cuando el mito asume otras formas sociales de carácter no ritual?

De esta manera tenemos modelos teóricos que tienden a ser demasiado generales u otros que en su especificidad se pierden reduciendo los mitos a meras funciones. Una tercera variante, quizás con tendencia a las teorías omnicomprendivas, se presenta en los mitos explicados desde el punto de vista psicológico, entendiendo por esto la vida emocional del individuo en su actuación comunitaria. En Freud (Deleuze y Guattari 1985; 304) presenciamos esa relación entre el acto onírico y la dislocación mitológica colectiva hasta el punto de que desde su punto de vista supondrían “las fantasías de realización de deseos” o bien su “represión”. En esto aparecería por igual la tríada de familia-sexualidad-infancia, que supuestamente regularía o funcionaría como instancia normalizadora de la vida social. Basta decir al respecto que Freud parece ignorar a propósito que los mitos, como las cabezas de la hidra, tienden a multiplicarse, y lo que puede decirse de algunos termina por ser imposible de afirmar en otros, y esto sin mencionar siquiera las distintas interpretaciones que pueden realizarse de un mismo mito. Sin embargo la idea de que los mitos “proyectan” o “reflejan” algo, al igual que los sueños, sobreviviría de distintas

maneras. Esta noción por ejemplo fascinaría al sociólogo Emile Durkheim, 1912, al establecer determinadas relaciones entre la religión, los mitos y la sociedad de la que forman parte. En una vertiente más filosófica Cassirer, 1946, vería en los mitos fuerzas primarias de expresión cultural y una continuidad de los mitos en la religión posibilitando de esta manera la adaptación integral del individuo en el colectivo. El último caso que trataremos en la vertiente psicológica es el de Carl Jung, 1934, para quien en el denominado “inconsciente colectivo” habría una serie de “arquetipos” caracterizados por su recurrencia –el niño divino, el yo, el sol, la luna, la muerte, el nacimiento, etc.,- independientemente de las culturas. Jung tiende al misticismo –esto es, hacer de los conceptos algo intuitivo, eliminando la mediación explicativa por la inmediatez emocional- y al ser una derivación de la lógica freudiana, haciendo uso de la noción del inconsciente y la vida emocional, termina por presentar los mismos problemas de los modelos teóricos de carácter freudiano.

La otra vía clásica de tratar los mitos es la que se derivaría de ciertas formas del pensamiento materialista bajo generalizaciones que asumen cierta científicidad justificándose en un marxismo subrepticio. Un caso particularmente interesante es de Vladimir Propp, desde 1928, que seguiremos mencionando en adelante dada las controversias de su modelo analítico, redujo los diferentes relatos a determinadas funciones, afirmando de este modo que todos “los cuentos fantásticos tienen una estructura de este tipo”, que se remitirían a una “severísima ley” pues “...las aventuras podrían ser muy variadas, y en cambio son siempre las mismas” (2008; 56). Si bien Propp distingue entre mito y relato folklórico admite por igual que en la etnología y el folklore a tales cuentos se les denomina mitos. Pues bien, después de esta variable distinción, que ya es

confusa per se, termina distanciándose de las novelas literarias o semifolkloricas. El temor que afronta es el de la multiformidad de obras como las aventuras de Don Quijote, ya que como toda obra arte de carácter monumental y enigmático, parecen tener más elementos en común con los animales mitológicos indefinibles. Algo semejante ocurre con la Odisea, siendo considerada en dicho esquema una obra posterior o aparte del cuento maravilloso. No hace falta recordar que Propp veía en su método, aparentemente, la continuación del modelo marxista-leninista en su versión literaria. Al respecto cabe decir que semejante análisis tan afecto al historicismo y el rigor de las leyes no parece sino encarnar un régimen de signos que solo muestran lo acaecido en los países de la Unión Soviética pero de una forma particularmente paradójica. En otras palabras, la homogeneización cultural buscada en dichos análisis, forzada bajo el rigor de esa ley “severísima” y supuestamente científica, corre paralela a la uniformización impuesta de carácter político. Las categorías proppianas constantemente tienden a reducir la diferencia a una supuesta repetición (justificada en términos de funciones) por lo que leerlo a pesar de ser ilustrativo, desde otro punto de vista es por igual tétrico al considerar la posibilidad de que la teoría de Propp no sea sino la extensión de la realidad comunista tratando de reducir la literatura a formas populares, asimilables y asimiladas, que en primera instancia enunciarían funciones lineales, por diversas que quieran parecernos. Quien leyera a Propp tal vez debiera realizar paralela a dicha lectura la del *Archipiélago Gulag* de Solzhenitzyn (1998) para pensar siquiera por un momento en la perversión dialéctica de las supuestas síntesis y el trasfondo de cierto modelo de ciencia comunista. La teoría de Propp, en este sentido, es en realidad el modelo refinado de un tipo particular de marxismo-leninismo. Habría que ver específicamente de qué modo los formalistas rusos participaron en la sistematización de dicho pensamiento en sus respectivas áreas. Lo cierto es que en la noción primitiva marxista las historias

fantásticas, cuando no se las toma en serio, tienden a ser consideradas ideológicas en el sentido de falsa consciencia; la ironía, sin embargo, es que cuando se intenta entenderlas se las remite a una normalización según la cual no serían sino expresión de la lucha de clases, de la retícula social de valores, de las estructuras de dominación u organización y de las formas del capital de la época. En estos dos polos (de lo ideológico a lo historicista) el engaño materialista intenta aprehender a la literatura en sus distintas formas (en las que lo mitopoético podría ser lo atómico de sus partes) estérilmente en lo que termina por ser un catálogo de funciones que parece reducir el extraño acto de la diferencia a la estulticia de la linealidad redundante.

Considerando lo anterior, una tendencia que admite las múltiples interpretaciones que pueden realizarse de un mito, sin dejar de pensar en las teorías clásicas de por medio, parece presentarse en las obras de G.S. Kirk (2006) y de García Gual (2009), quienes sin olvidar lo histórico, también consideran debidamente la dimensión de los diferentes aspectos mitopoéticos. Este último, en su *“Introducción a los mitos griegos”* (2006) presenta a sus lectores los distintos modos de entender las historias mitológicas según las tendencias académicas y tradicionales, sin optar abiertamente por teoría alguna; por supuesto, en sus diversos ensayos se aprecia el notorio afecto por la partida estética de los mitos, expresado en las diferentes fuentes clásicas de carácter literario de las que hace uso. Kirk, por su parte, es particularmente meticuloso al exponer las virtudes y defectos de las teorías de los grandes sistemas de pensamiento, a la vez que aborda determinados relatos en razón de un enfoque que aprovecha diferentes frentes para acercarse a los textos. Su idea tiende a que:

“Los mitos heroicos griegos añaden un apoyo ulterior a algunas conclusiones generales que están apareciendo con claridad: que los mitos son entidades extremadamente complejas; que no se originan necesariamente en un período específico; que su desarrollo es gradual y en gran medida imprevisible; y que sus figuras centrales están tejidas con diferentes hebras, narrativas, históricas, sociales y religiosas, entre otras” (Kirk 1992; 211)

En este sentido, para pensar la Odisea y los distintos mitos que encadena en una gran narración difícilmente definible, la vía de G.S. Kirk y de García Gual parecen proporcionarnos una dimensión analítica en el ámbito mitológico. También recurriremos al modelo filosófico referente a la teoría de las multiplicidades de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002).⁶

Este largo rodeo que hemos dado no hace sino mostrar que el estatuto de los mitos per se no ha terminado por definirse y en realidad al hablar de lo mitológico no se sabe con certeza qué tipo de tratamiento debe dársele a dichos materiales. La elección termina por ser cuestión del analista y el problema por tratar, con lo que toda justificación ulterior parece condenada al fracaso. No hemos terminado sin embargo, con la crítica de las diferentes tendencias generales de interpretar los mitos y en el transcurso de nuestra exposición veremos en otros autores -que por igual se adscriben a estas grandes tendencias sean psicologismos, estructuralismos o determinadas formas del materialismo- los problemas que enfrentan. Curiosamente se necesitaría de un literato como Borges (1996; 479) para decir de la Odisea que “...cambia como el mar, siempre es diferente, cada vez que la abrimos”, opinión que confronta de manera directa la noción de que es posible

⁶ El modelo filosófico de Deleuze y Guattari es considerado desde cierto punto de vista un sistema de las multiplicidades, esto es, del origen y desarrollo de un cuerpo sin órganos -que ya implica cierta diversidad indefinida- hasta la hibridación continua. (Mengue, 2010).

reducir a una serie de generalidades los diferentes elementos mitológicos, que componen una obra semejante, para demarcar que tanto el texto infinitamente mitológico y el lector parecen multiplicarse.

1.9 TRADICIONES Y VARIACIONES

En la introducción a su *Ancient Greek Literature*, Gilbert Murray (2004) menciona que para pensar en el pasado de la época griega, que suponía una tradición diversa, la mayor dificultad proviene del hecho de que pertenecemos a una tradición fragmentaria y unilateral. Junto con ello, se hace referencia a la intensidad espiritual y libertad de religión que se apreciaría en la literatura helénica, de la que solamente sobrevive una duodécima parte. La posición de Murray debería constituir una advertencia sobre el esfuerzo mental que todo lector debería asumir, para resquebrajar de este modo la idea de una imagen monolítica del pasado helénico.

Una de las primeras consideraciones que debe hacerse es retomar algunas nociones de Tucídides (1989) acerca del cambio, lo que se observa tanto en las variaciones de los mitos como en el desarrollo de la propia lengua griega (Adrados, 1999; 18-95), según lo cual en la edad micénica el mapa de la antigua Grecia habría estado en constantes fluctuaciones. Con frecuencia, por la sola existencia de unas cuantas ciudades, que funcionaron en su momento cual estados palaciego-administrativos, tiende a olvidarse en el mundo contemporáneo que las numerosas etnias no eran puntos fijos. No era un sistema estático y el problema continuo de los arqueólogos es que solo acceden a esa dinámica histórica a través de los diferentes estratos que encuentran en sus excavaciones. Cerámica,

tiestos, entierros y demás pruebas materiales únicamente al compararse entre las distintas fases temporales y al contrastarse por igual con los estados vecinos pueden decirnos algo de lo transcurrido. Contrario a esto, lo que no deja de ser fascinante es que las obras homéricas están desfasadas en el tiempo inherente a ellas –el tiempo literario implícito en la obra- y su dinámica propia es de género único que oscila entre la religión y lo fantástico, sin ser absurdas de por medio.

La forma más simple y directa de enunciar lo anterior es a través de una posible cronología entre los distintos mitos y sus relaciones. Cualquier analista pronto se verá en aprietos severos pues solo en los mitos que tratan los orígenes del hombre ya aparecen una serie de desfases y contradicciones anacrónicas. Con frecuencia en el caso de Hesíodo se habla de las distintas edades e incluso se ha interpretado en sus palabras un tipo de involución (de la Edad de Oro a la de Hierro). Sin embargo, al aproximarnos, cualquier lector se percata de las irregularidades que surgen en ese intento de sistematización, y de los destiempos en que las acciones mitológicas incurren. Una de las líneas más bellas por su carácter controvertido la encontramos en los *Trabajos y días* texto en el que Hesíodo (2006; p. 65-78) menciona “cómo los dioses y los hombres mortales tuvieron un mismo origen”. Posteriormente a semejante línea escandalosa, que a su vez cuestiona por su naturaleza propia a la *Teogonía*, se desvanece significativamente tan solo en el siguiente párrafo en el que el autor habla de la creación de la estirpe dorada, olvidando que debía de haber hablado del origen compartido, tanto de mortales como de inmortales. Este tipo de problemas no tienen una solución inmediata y lo único que podemos hacer es abrir líneas de cuestionamiento esperando de este modo añadir algo a la discusión que quizás no se haya tomado antes en consideración. En el caso de dicha controversia, algunos autores tienden a

considerar la posibilidad de una interpolación, sepultando de este modo el problema. Lo cierto es que hablar de líneas añadidas conlleva tratar de la misma forma otra clase de situaciones contradictorias a través de expurgos –y lo que para nosotros tenga más coherencia argumentativa-, quedando de esta manera resuelto cualquier problema, reducido a pseudoproblema.

Esta serie de contradicciones inherentes al tiempo de los mitos, para abordarla con claridad, debe de pensarse en términos de un tiempo interno en el que ocurre la acción, y el tiempo externo en el que podría ubicarse históricamente el mito cual propuesta mitopoética, sea en virtud de la aparición de otros cultos, guerras, o transformaciones históricas. Para el presente caso, y por las dificultades del tiempo externo, únicamente trataremos la cronología inherente a los propios mitos y veremos que tan solo Hesíodo y Homero suponen una serie infinita de destiempos y desdoblamientos espaciales.

Para que Hesíodo hubiese realizado una labor de sistematización mitológica o un intento de darle cierta coherencia a los mitos más importantes debe pensarse que las versiones que corrían entonces eran seguramente tan variadas como contradictorias, dadas las diversas tradiciones (Murray, 1987) por lo que suponía una cierta imposibilidad, conciliarlas. Y son numerosos los personajes, tanto héroes como semidioses, que en Homero son omitidos. Al respecto veremos que existen una serie de teorías de carácter político que tienden a explicar esto en términos de discursos de poder, en una alineación de modelos teóricos de Foucault a Van Dijk (2009). Ciertamente esta práctica no era en absoluto desconocida para los propios griegos de la era clásica que, ya veían en la manipulación de los textos intereses de los distintos estados de la liga ateniense en pugna; la sola mención de una tribu y su relación con determinado territorio en la *Ilíada*, o la

adscripción de una ciudad a determinada etnia abría un horizonte político controvertido (Popper 1995, 183).

Por el momento solo enunciaremos que ciertos mitos griegos, a pesar de su intencionalidad de querer ser históricos, no lo son o terminan siéndolo de un modo extrañamente particular. Pues de lo que se trata por el momento es de delimitar cierta noción del tiempo interno en la mecánica de algunos de los mitos griegos más importantes. Las edades de la humanidad en Hesíodo son un ejemplo que puede ilustrar con bastante claridad lo anterior. Con frecuencia suele interpretarse el mito de las edades bajo los preceptos de cierta involución subyacente o degeneración de la humanidad en una serie de estadios desde el oro hasta el hierro. Esta idea llegó a ser tal que incluso en Platón se aprecia la noción de falsedad del mundo que no es sino sombras de las verdaderas formas. Pero Platón era un filósofo y no un poeta. Su caso ya se encuentra profundamente modificado por una perspectiva obsesionada con lo uno y lo múltiple, que terminaría en la idea de un demiurgo y demás acercamientos de la filosofía al ámbito de lo sagrado. Lo cierto es que en Hesíodo, que no escribía aparentemente con la intención de filosofar, esa idea de una decadencia que queda como impresión superficial en una segunda lectura parece refutarse por el tiempo mismo inherente al mito de las edades. El tiempo de este mito, de carácter esencial, es ya un tiempo enloquecido, de altibajos confusos donde no se sabe muy bien la potencia de una edad y su influjo en la siguiente. Si es un mito ejemplar es por lo que puede decirnos en términos temporales de otros mitos, no solo sobre de la línea cronológica, sino sobre el funcionamiento del tiempo en los mitos, lo que denominamos antes tiempo inherente. Hesíodo relata la creación de una estirpe dorada llevada a cabo por los inmortales, quienes “vivían como dioses, con el corazón libre de preocupaciones, sin

fatiga ni miseria; y no se cernía sobre ellos la vejez despreciable...” estirpe a la que los dioses sepultaron sin razón alguna. Estos seres dorados quedaron cual “démones benignos...protectores de los mortales” (2006, p. 70) y en su lugar apareció una segunda estirpe que es descrita “mucho peor, de plata”, en la que los humanos eran inmaduros, desorbitadamente violentos e ignorantes, sin dar su lugar a los dioses, incapaces de hacer sacrificios o rendir el culto apropiado a los inmortales. Zeus decidió enterrarlos y convertirlos en genios subterráneos, y a pesar de su rango inferior fueron tomados en consideración como espíritus. La tercera estirpe, de bronce, creada por Zeus parecería que degenera, pues sólo estaban interesados en la guerra, aparentemente en nada semejante a la generación anterior, terrible y vigorosa, siendo ésta de un “aguerrido corazón de metal”. Después de su desaparición surgiría otra generación esta vez llamada de los héroes o semidioses. Hasta la tercera genealogía cabría pensar cierta linealidad degenerativa, en términos de lo que en Mircea Elíade (2001) aparece como nostalgia de los orígenes, interpretación por lo demás usual. Sin embargo Hesíodo no se sabe muy bien por qué razones –analizaremos algunas de las posibilidades interpretativas- rompe la secuencia e introduce una cuarta edad semidivina de la que sabemos sus andanzas y vicisitudes, inscritas en la memoria tanto por la toma de Tebas como por la guerra de Troya. De las edades es la única que se atreve a relatar en forma:

“A unos la guerra funesta y el temible combate los aniquiló bien al pie de Tebas la de siete puertas, en el país cadmeo, peleando por los rebaños de Edipo, o bien después de conducirles a Troya en sus naves, sobre los inmenso abismo del mar, a causa de Helena de hermosos cabellos” (Hesíodo, 2006: 72)

Tebas y Troya son los distintivos de esta edad, o ciclo, en la que Zeus, se desconocen los motivos, no optó por enterrar a los hombres, sino más bien decidió concederles a algunos de ellos la eternidad en ultramar:

“A los otros el padre Zeus Crónida determinó concederles vida y residencia lejos de los hombres, hacia los confines de la tierra. Estos viven con un corazón exento de dolores en las Islas de los Afortunados, junto al Océano de profundas corrientes, héroes felices a los que el campo fértil les produce frutos que germinan tres veces al año, dulces como la miel...lejos de los inmortales; entre ellos reina Cronos...Pues el propio padre de hombres y dioses le libró, y ahora siempre, entre ellos goza de respeto como benigno” (Ibíd.)

Esto cambia las condiciones de lo que podría entenderse como una secuencia lineal, y nos dice algo del tiempo inherente de los mitos griegos. Después de una serie de fases del oro, hacia la plata y el bronce, de pronto irrumpe esta era de los semidioses, que ni siquiera recibe una denominación metálica. Pero este es sólo un aspecto, quizás el inicial y de carácter más general, de lo que puede decirse al respecto. Decir que existe una “nostalgia de los orígenes”, por la supuesta mención de una edad de oro previa en realidad es no prestar atención a los detalles reveladores que suponen los mitos griegos que tratan directamente la idea implícita de una noción del tiempo. Curiosamente, después del quiebre de la cuarta edad se regresa al esquema establecido de carácter degenerativo en una quinta generación. Este sería el presente de Hesíodo mismo, que denomina edad de Hierro, estirpe que:

“Nunca durante el día se verán libres de fatigas y miserias ni dejarán de consumirse durante la noche, y los dioses les procurarán ásperas inquietudes; pero no obstante, también se mezclarán alegrías con sus males...El padre no se parecerá a los hijos ni los hijos al padre; el anfitrión no apreciará a su huésped ni el amigo a su amigo y no se querrá al hermano como antes. Despreciarán a sus padres apenas se hagan viejos y

les insultarán con duras palabras, cruelmente sin advertir la vigilancia de los dioses...y unos saquearán las ciudades de los otros” (2006: 72-73)

Pero la edad de los héroes prueba que no se trata de una secuencia unilineal sino que hay algo per se que escapa del tiempo como imagen reducida de lo que transcurre uniformemente en una dirección. En su lugar parece haber algo extraño, cual vorágine confusa, que da lugar a la irrupción de lo divino. Hesíodo es particularmente claro en sus palabras cuando habla de su propia época degenerada:

“Y luego, ya no hubiera querido estar yo entre los hombres de la quinta generación *sino haber muerto antes o haber nacido después*” (Ibíd.)

Esa significativa frase parece haberse olvidado tras el clamor del oro, la plata, el bronce y el hierro que suelen enfatizar los diferentes intérpretes. No manifiesta una linealidad ni tampoco una circularidad inmediata, debemos de considerar y sospechar la extraña irrealidad de un tiempo abierto, pero por lo demás desfasado, impredecible, enloquecido y caótico, en el que a Hesíodo no le habría importado nacer antes o después, dadas las características de su propia era. *Ve la gloria del pasado y la del porvenir, más no la del presente*, he aquí tal vez la característica esencial de lo que se intenta definir cuando hemos hablado de un tiempo interno inestable en los mitos, un tiempo dislocado donde hombres y dioses tienen la posibilidad de coexistir, tiempo que reemergería, tal y como ocurrió antes, en algún punto necesario del destino.

Si comparamos este mito de las edades de los *Trabajos y los días* con la *Teogonía*, del mismo aparentemente autor, este tiempo inherente a los mitos, donde difícilmente es posible identificar un antes y un después, entendiendo esto cual orden manifiesto, con exactitud, y ya no hablemos de las múltiples tradiciones, el asunto termina por mostrar los relieves característicos del ensamblaje mítico de ese tiempo que es sin ser a la vez una secuencia definida por completo. Hesíodo (2006: 34-38) dedica en sus obras un apartado considerable a Prometeo, en el que presenta una semblanza y características del Titán “mañoso y astuto” cuya etimología griega del nombre suele traducirse como el que previene o es previsor. Su hermano Epimeteo, “ruina de todos los hombres”, por el contrario supone al que reflexiona más tarde. Sabemos que ambos, por el mito del *Protágoras* de Platón, serían considerados involucrados en la creación del hombre (2008: 525). El contraste entre ambas fuentes es bastante extraño, dada esta omisión, debido a que en la vertiente hesiódica y anterior únicamente se menciona en forma sucinta el mito según el cual Prometeo, mofándose de Zeus, lo engaña, haciéndole seleccionar la grasa del buey sacrificado. Parte de estas contradicciones se aprecian en el castigo eterno al titán por hurtar el fuego divino para los hombres y la creación de Pandora cual fuente de alegría y pesares. De tal modo que aun en la obra de este autor no es posible discernir una relación manifiesta entre algo que debería de tener cierta coherencia inmediata. La *Teogonía* cual relato es bastante inteligible, y *Los trabajos y los días* también, pero cuando conjugamos ambas obras para hacerlas hablar entre sí se ve claramente un ensamblaje sospechoso que nos dice algo de los mitos, entendiendo estos como series de multiplicidades.

La segunda obra resume lo dicho en la primera de forma bastante sucinta, a diferencia de la anterior, que tiende a algunos otros detalles, para justificar en cierta forma

la necesidad del trabajo y de sus penas, por voluntad de Zeus. El problema surge en los siguientes párrafos, que rompen con el orden textual que se aprecia en la *Teogonía* -que parte de los sucesos divinos generales a los particulares- y que algunos autores por la línea que hace referencia al mismo origen compartido entre dioses y mortales han considerado una interpolación (2006: 66). En las distintas edades que siguen del oro al bronce los humanos son enterrados, sepultados, y como tales exterminados por la voluntad de Zeus. Si a la edad de bronce sigue la de los héroes solo cabría pensar que el mito de Prometeo se ubica mediando el tránsito de una a la otra como parece indicar la tradición de los escoliastas (Ibíd: 35), que parecen seguir en esto a Apolodoro (2002: 21). Lo cierto es que Hesíodo parece haber estado más interesado en la sistematización de los mitos referentes a la genealogía de los dioses, y su “catálogo de mujeres” no habría sido sino un intento de hacer esto con el mundo de los mortales, del que solo sobreviven fragmentos de autoridad discutible

Debemos pensar que en los distintos autores de la tradición épica, tornada posteriormente en lírica, independientemente de las consideraciones particulares, se presentaba una continuación relativamente temática en cuanto a personajes, fórmulas y ciertamente algo del estilo. En el caso de las dos obras hesiódicas, que se le atribuyen supuestamente con la mayor certeza, tanto en la *Teogonía* como en *Los trabajos y los días*, se dejan ver determinadas desviaciones, que en un principio parecen menores pero que al considerarlas detenidamente se ve que apuntan hacia algo más extraño que nos habla de algunos mitos griegos y su sentido del tiempo. Estas lagunas vagas que van del relato prometeico a las edades de los hombres requerían de la creación o añadidura de otros mitos para zanjar la cuestión. Posteriormente –o de manera paralela pero relativamente tardía- se

habría de introducir el relato del diluvio del que sobreviven Deucalión y Pirra, primos hermanos por parte de la línea paterna, siendo el primero hijo de Prometeo y la segunda descendiente de Epimeteo. Al respecto, G.S Kirk diría que:

“Los griegos no estaban seguros de la fecha del diluvio. A veces, da la impresión de producirse a finales de la Edad del Bronce hesiódica, un período de hombres crueles y malvados, pero también se cree que era el punto final de la Edad de Oro” (1992: 252)

Es precisamente esta falta de certidumbre de los mitos, su condición de ficción estructural que implica verdades, su necesidad y contingencia histórica, los destiempos y dobleces del espacio, lo que debemos de pensar no en términos de oposiciones sino de multiplicidades, mecanismo a través del cual se perpetúan renovándose como en el caso de la Odisea, incluso de manera estructural.

Lo que nos debe interesar para la discusión posterior, tanto con respecto a la naturaleza de los mitos como el relato de Odiseo, es notar la operación por la que una paradoja fundacional, seguramente resultado de otra anterior, da lugar a nuevas aporías que sin ser necesariamente contradictorias eclosionan de alguna manera el carácter de los mitos en una abolición del tiempo o en su multiplicación. Esta se perpetúa en un juego infinito de diferencias menores, hasta abrirse como algo irreconocible si se carece de la serie de referentes conjugados. Veremos que las múltiples tradiciones, en manifiesto contraste según las diferentes versiones, habrían de tener consigo la fuerza crítica como para deconstruir el mythos en un logos –de lo contrario decir “mitología” sería un oxímoron. Sin embargo, la fuerza política de las potencias históricas (Argos-Tebas-Atenas-Esparta) haría lo posible por imponer una versión única de estos cual gran relato.

La línea que exploraremos de los mitos griegos, se caracteriza entonces por las notorias paradojas en forma y contenido. Tan solo en la versión hesiódica de los textos mencionados queda por interrogar el por qué los dioses no se reproducen con los seres humanos de la edad de oro. La respuesta usual consideraría la ausencia de mujeres en las tres primeras edades. Esto simplemente nos llevaría a otra paradoja, según la cual los dioses habrían deshecho razas perfectas para castigar a las imperfectas, creando a mujeres con las que después los propios inmortales habrían de reproducirse. La serie como se ve, según el caso, es infinita y claramente nos introduce en ese juego de paradojas que hemos tratado de presentar hasta el momento. Debemos de notar que estas tan solo se multiplicarán y nos interrogamos en qué sentido la búsqueda odiseica intenta cerrar o resolver esta cuestión.

Por supuesto, García Gual (1996) con su particular erudición, complica el esquema general al interpretar los mitos griegos según los distintos periodos creativos de la historia del Peloponeso. En cada determinada época habría una sobresaturación creciente, que va de los dioses a los héroes. El tratamiento particular dado a las deidades, la agudización del sentido crítico y el pensamiento de lo uno y lo múltiple, obligarían al traslado de una épica teogónica a otra semidivina, coincidiendo esto con una posible pérdida de la vitalidad religiosa hasta finalmente devenir decadencia de la figura de los héroes. El ejemplo de García Gual es particularmente ilustrativo pues retoma a Jasón, quien después de hallar el vellocino de oro y haber tenido bajo sus órdenes a hijos de dioses, y lo mejor de una generación entera, muere patéticamente años después de haber abandonado a Medea, exiliado de Yolco y de Corintio, cerca de un templo de Hera, “dudando sobre si habría de suicidarse ahorcándose de algún madero se sentó a rumiar su desdicha. Y el palo mayor del Argo se desplomó sobre él y lo mató” (Ibíd: 167). Aplastado en un accidente trivial,

termina por ser en palabras del psicólogo P. Diel imagen del “héroe banalizado” cuyo navío:

“Es el símbolo de las promesas juveniles de su vida, de las hazañas de apariencia heroica que le han valido la gloria. Ha querido descansar luego a la sombra de ésta, creyendo que le bastaba para justificar su vida entera. Al caer en ruinas, la Argo, símbolo de la esperanza heroica de su juventud, se transforma en el símbolo de la ruina final de su vida...aplastamiento bajo el peso muerto...castigo de la banalización” (1996; 168)

El giro que realizan los autores trágicos, como García Gual señala, con los mitos heroicos, en algunos casos completándolos, en otros divergiendo de la tradición, demarcan no sólo el cambio de dirección del tratamiento estético sino la sensibilidad de otra época en la que la filosofía y la crítica del logos suponen desde cierto punto de vista la decadencia relativa del pensamiento mitológico. Esta historia de la sensibilidad humana en la continuación de los mitos o su final coloca al lector en una posición imposible, donde nuevamente la temporalidad propia del relato (ese presente inmanente) terminaría por engañarnos de no ser por la existencia de distintas versiones que suponen otras tradiciones (algunas perdidas, otras olvidadas). El contraste de unas con otras nos devuelve a las multiplicidades.

1.10 TEMPORALIDAD MITOLÓGICA EN EL DESPLIEGUE HOMÉRICO

Hemos visto algunos de los desfases que sufre la temporalidad en dos mitos de la creación con relación a Hesíodo. Por supuesto, en Homero también se presenta dicha

característica, pudiéndose agregar que en muchos otros autores, cuya línea es de contenido mitológico en sociedades estado de carácter tribal. Tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea* son notorios los casos en los que se aprecia el quiebre temporal y la falta del seguimiento de una supuesta cronología acorde al tiempo y su transcurso normal. Esta noción de normalidad, por lo demás, es cultural y veremos hasta qué punto en el caso de los griegos lo habría sido, pues no es sino una constancia de una serie de relaciones culturales referentes al culto de los muertos, que en su forma literaria daría lugar a este extraño fenómeno que en los textos aparece sobreponiendo personajes que en buena medida no pertenecían a las mismas generaciones o bien simplemente lo eran de otra época.

El caso más notorio, es el de la *Ilíada*. Al tratar el aedo una batalla épica haciendo uso de sus medios propios y de la sensibilidad de una época, evoca un espacio definido en el que guerreros de diferentes generaciones y regiones convergen en una misma temporalidad. Debemos ser cautos al respecto, pues si estos mitos tienden a deconstruir el tiempo en un presente inmanente, definir aquellos encuentros solo puede hacerse a partir de la contrastación de diversas fuentes históricas con relación a los mitos en su forma lírica.

Gilbert Murray (1987; 197-200) comparando los viajes de Pausanias, con Heródoto y con los distintos héroes homéricos deduce la curiosa disparidad anacrónica del poema épico: el enfrentamiento entre Tlepolemus de Rodas, hijo de Heracles, y el licio Sarpedón termina por ser la enunciación histórica de los conflictos regionales entre ambos estados desde un punto de vista transhistórico, que converge en los campos de Troya; Idomeneo atravesando con su lanza a Festo es igualmente sospechoso, dado que al ser hijo de Deucalión es en realidad un invasor del norte en la isla de Creta, la que a su vez albergaba una población epónima del héroe muerto; Adrasto que es perdonado por Menelao, pero

asesinado por Agamenón, parece una figura que emerge de la nada, cuya única relación es con el reino de Sikyon, Murray demuestra que el Adrasto argivo del reino de Sikyon, que sitió fallidamente Tebas, en su fuga habría de caer en el lugar que supuestamente menciona Pausanias haber visitado. Lo que es más significativo al respecto es que en la *Ilíada* Agamenón lo mata, despojándolo de su título de rey (*wanax*) cuando el episodio evidentemente parece referir más bien a la pérdida del territorio por los invasores del norte. Todo esto se trataría entonces de la memoria colectiva de una victoria tribal.

Hay otros episodios interesantes que posteriormente consideraremos, como el enfrentamiento entre Menelao y Eneas, o el hecho de que la línea genealógica troyana coincida parcialmente con la tebana. Sin embargo por el momento debemos de definir, en la medida de nuestras posibilidades, esta cualidad de la épica mitológica (quizás extensible a los mitos en general) según la cual los distintos tiempos quedan abolidos en un presente donde todo parece ser inmanente. La nota con la que Murray cierra parte de esta discusión es por lo demás significativa, cuando Temístocles (hacia el 480 a.C.) al poner en fuga a los persas hacia el Helesponto, para impedir la ciega persecución de estos declaró que “no habíamos sido nosotros quienes realizaron tal proeza sino los dioses y los héroes, que veían con malos ojos que un solo hombre reinase sobre Asia y Europa, impío y arrogante...” (Heródoto, 1999: 499). Esta atribución de la victoria por parte del estrategos griego, por un lado era estrictamente de carácter político, pero por otra deja entrever la vertiente mitológica de su razonamiento y sus efectos en la psique colectiva. Se sabe por igual que antes de ciertas batallas, de acuerdo con Heródoto, solían invocarse a los héroes del colectivo tribal. En el caso de Salamina, “después de rogar a todos los dioses, invocaron desde la misma... a Ayante y a Telamón” (Ibíd. 64). Algunos ejemplos por el estilo

también aparecen en estelas (la inscripción de Selinus), que agradecen a los distintos dioses: “gracias a los siguientes dioses nosotros los de Selinus hemos vencido: Zeus Nikator, Phobos, Heracles, Apollo, Poseidón, los Tindáridas, Athena, Malophoros, Pasikrateia y los otros, pero especialmente gracias a Zeus” (Murray, 2004: 200) El sentido del humor académico de Murray, al respecto, es significativo, sin dejar de ilustrar con ello una característica trascendente de la épica mitológica:

“Supongamos que la batalla de Salamina se hubiera librado no bajo la completa racionalidad de la historia griega sino en el neblinoso amanecer del Epos ¿qué clase de historia habríamos tenido entonces? ¿Habría sido todo sobre Temístocles y Euríades y los Corintios? Sospecho que habrían sido más bien Ajax y Telamón y Peleo y Aquiles quienes habrían vencido a Jerjes, Esa, al menos es la manera en que las batallas de la épica temprana parecen haber sido registradas” (2004: 200)

Vemos entonces que lo que la épica homérica tiene de histórica termina por ser una metahistoria en la que sucesos particulares, acontecimientos tribales y las distintas figuras de héroes y dioses convergen en un mismo punto focal, la síntesis de los diversos mitos en una metanarrativa. Sin embargo, la interpretación de Murray tiende a privilegiar otros aspectos. A su parecer esto supone:

“...no el pasado plenamente histórico. Es el pasado transformado en algo ideal, algo que debería de inspirar más o ser más significativo. En el caso de la *Ilíada* las batallas tradicionales se concentran en una gran guerra, y en una guerra por la posesión de la misma tierra por la que los profesados descendientes de Agamenón y Aquiles lucharon en tiempos históricos” (201).

Contraria a esta nostalgia por los orígenes (Eliade, 1999) o a ese pasado ideal (Murray, 2004) nuestra interpretación intenta presentar una imagen del pensamiento mitológico en el que el núcleo del tiempo de la narrativa se halla dislocado. No es la mirada vuelta hacia atrás o su idealización sino *la inmanencia del presente que es pasado y futuro*⁷, esta será nuestra primera definición de eterno retorno. Si se cree en los Oráculos griegos bajo la lógica homérica, es en cierta forma por la noción que se tiene de la temporalidad. Del mito de las edades de Hesíodo, en el que el tiempo se nos aparece cual imagen que oscila en un azar de gloria y decadencia, nada se pierde, pues los demones de los seres humanos de otra época sobreviven a la eternidad entre los mortales. En las batallas homéricas en la *Ilíada* notamos esa misma característica en la que héroes de otros tiempos convergen en el choque de civilizaciones.

Si nuestra interpretación comienza por definir esta temporalidad inmanente, debemos relacionar dicho punto de vista con otros posibles fenómenos —o nociones— características de la civilización griega de la edad de bronce, y de la arcaica, cuya relevancia se extendería incluso hasta el período clásico.

1.11 TEMPORALIDAD MITOLÓGICA DIVINA

Hablar de lo temporal, en un sentido trascendente, implicaría un vínculo con lo divino. Recordemos que después de Urano y Gea, acorde a la *Teogonía* hesiódica, el dios imperator habría de ser Cronos, extraña imagen del tiempo que se repite al devorar a sus hijos.

⁷ Lo inmanente es típicamente deleuziano y puede delimitar un plano de consistencia (constitución-interacción) o un sistema de variaciones (rizomas-multiplicidades)

Debemos recordar el viejo mito griego de la caída de los titanes bajo la interpretación de la *abolición de un tiempo cíclico*, en su carácter profundamente alienante. La genealogía de los dioses se encuentra profundamente ligada a esta idea, pues, de acuerdo con Hesíodo, la fuerza primigenia o deidad primera fue Caos y luego Gea, quien tuvo a Urano de hijo y amante, posteriormente:

“ [Gea] concubina de Urano, parió a Océano el de remolinos profundos, ya Coyo, y a Críos, y a Hiperión, y a Yapeto, y a Tea, y a Rea, y a Temis y a Mnemosina, y a Feba, coronada de oro y a la amable Tetis. Y al último a quien parió fue al sagaz Cronos, el más terrible de sus hijos que cobró odio a su padre vigoroso” (2006 ; 17)

Celoso el padre de los hijos y viceversa, pronto Urano los sepultaría en las profundidades de la tierra, hasta que Gea permitiera la venganza de Cronos, quien desmembrando al padre –cuyos restos darían origen a otras deidades- asumiría las funciones del nuevo tirano. Cronos, en concubinato con Rea, su hermana, extendería la estirpe divina:

“Pero...los tragaba a medida que desde el seno sagrado de su madre le caían en las rodillas. Y lo hacía así con el fin de que ninguno entre los ilustres Uránidas poseyese jamás el poder supremo entre los inmortales. Porque, efectivamente, Gea y Urano estrellado le enteraron de que estaba destinado a ser domeñado por su propio hijo, por los designios del gran Zeus, a pesar de su fuerza. Y por eso, no sin habilidad, meditaba sus estratagemas y devoraba a sus hijos. Y Rea estaba abrumada de un dolor grande.”

En un extraño retorno, Cronos recae en el comportamiento del padre de la progeie divina, Urano, hasta que Rea, engañándolo –y repitiendo el comportamiento de la madre

Gea- oculta y protege a su hijo Zeus con la abuela. Finalmente éste reclama el trono, y, deponiendo al padre, reinstaura a toda una generación entera integrada de dioses-hermanos tiranizados en el régimen anterior.

Si bien semejante secuencia e historicidad genealógica puede abordarse desde toda clase de vertientes interpretativas, para el caso debe notarse que un tiempo cíclico de repeticiones, en las que el patriarca (Urano-Cronos) tiraniza a la progenie dando lugar al caos eterno, termina por devenir una forma ordenada con el ascenso de Zeus. Éste, administrando justicia, con un reparto equitativo del espacio, lo dividiría en diferentes reinos (marino, subterráneo y etéreo), transformando de este modo indirectamente el tiempo, que sufre una permanente metamorfosis, determinando una ruptura trascendental en la que ya no se perfila ningún titán o dios rivalizando como para recaer de nuevo en un ciclo de carácter hierático.

La temporalidad divina es relevante por las características culturales que asume en términos de prácticas específicamente sociales. En este tiempo anterior (la línea de los Uránidas y Crónidas) de recurrencias, en el que los acontecimientos están estructurados cual sistema cerrado de n repeticiones, cabe preguntarse qué relación tendría con el mundo de los mortales. Las teorías sociales clásicas establecen un estrecho vínculo entre los sucesos divinos y las prácticas culturales. Así, no es inusual encontrar desde la Grecia clásica mismas interpretaciones que ya criticaban el antropomorfismo de la religión griega. En Jenófanes encontramos el verso:

“Los etíopes dicen que sus dioses son chatos y negros,

Mientras que los tracios dicen que los suyos tienen los ojos azules y son pelirrojos

Con todo, si el ganado o las vacas o los caballos o los leones tuviesen manos y pudiesen dibujar,

Y pudiesen esculpir como las personas, entonces los caballos dibujarían a sus dioses

Como caballos, las vacas como vacas y todos ellos conformarían

Los cuerpos de los dioses a semejanza, cada tipo, del suyo propio” (Popper, 1999: 68)

La crítica antropológica, psicológica y sociológica, a pesar de los siglos de distancia, repite semejante idea, percibiendo en el ámbito religioso, algún tipo de proyección y retroalimentación entre las distintas esferas culturales. Incluso en una corriente de pensamiento tan sofisticada como lo fue el posestructuralismo de Michel Foucault (1999, 2001) lo que se enuncia es con frecuencia esta especie de engaño que pasa del antropomorfismo al sociocentrismo, en el que el individuo, en sus creencias, no escapa de sí, sino que es constantemente atravesado por las líneas dictaminadas de su historicidad, enunciando la imposibilidad de un lenguaje del afuera o de la exterioridad dispersa (335-355).

Sin embargo, con los griegos ocurre una extraña fisura que quizá pueda ser la razón de este regreso infinito a sus fuentes. Si las demás religiones presentan figuras dignas de ser emuladas en una especie de mimesis ideal, en las creencias griegas (y sus distintas tradiciones) existen toda clase de disparidades que impiden reducir a un inmortal a cualquier clase de ascesis, lo que no significa que tampoco exista, o que no se manifieste de alguna manera en el culto a los dioses y a los héroes. A diferencia de quienes establecen una relación directa entre el plano divino y humano (tanto de jerarquías como de virtudes y semejanzas) nuestra posición es que nada podría ser más opuesto en los textos de Homero y Hesíodo (que suponen el paso de la edad de bronce, a la edad oscura cual destello del pasado en la edad arcaica) que ambas realidades. La razón es profundamente histórica. En tanto la Grecia micénica se colapsa en guerras intestinas y surge Atenas a lado de Esparta

para dar lugar nuevamente al ciclo de conflictos internos, Zeus, quien urde planes infinitos, hacía eones por abrir el tiempo hacia otras formas no repetitivas. Esto no significaría de manera inmediata una oposición binaria entre el mundo divino y el humano. Si acaso hay una religión compleja en cuanto a las relaciones entre dioses y seres humanos, esa fue la Griega, más aun que las religiones del deber ser o de un monoteísmo en el que los preceptos son relativamente claros. Debemos entender que semejante claridad solo pudo desarrollarse a través de la modalidad discursiva del texto y de su autor como autoridad. Esto sin embargo no surge de manera pura sino que examinando la propia obra homérica, en particular de la historicidad del concepto de libro cual texto orgánico, crecía mediante interpolaciones y expurgaciones de una generación a otra. Irónicamente dicha vitalidad textual terminaría, históricamente hablando, por devenir libro inerte (obra acabada, dictamen del dios, artista o científico, según los preceptos de la época). Lo relevante es percatarnos del notorio carácter difuso, propio de la sensibilidad auditiva grecomicénica, de los dioses, quienes en un tiempo abierto intervenían de todos los modos pensables en el universo humano expresado en la mitología griega.

Una de las particularidades de los mitos griegos, a pesar de sus variaciones (Barthes 1999; Lyotard 1968; Mandelbrot 2003; Steiner 2013) es la matriz reducida de n relatos que se superponen a otros, dando lugar a versiones que tenderían a la complejidad y a un sinnúmero de formas híbridas. Los estructuralistas y formalistas no han dejado de señalar semejante peculiaridad, pero siempre en función de una reducción, según la cual los rasgos estructurales de tipo fonético, cultural y mitológico (mitemas) una vez identificados podrían agruparse, en palabras del propio Lévi-Straus, en una especie de “tabla periódica de los

elementos” (1968; 99, 126, 236)⁸, ensueño del orden y del significante despótico. La comparación es interesante, porque ilustra hasta qué punto el mundo de la cultura multiplica la realidad en formas que bloquean cualquier tipo de metáfora pseudocientífica como la estructuralista. La química cuántica de los elementos se ve limitada por los electrones, protones y neutrones de un átomo en relación a los límites de nuestra realidad física. Se pueden crear nuevos elementos, hasta que llegado cierto punto se vuelven inestables y su vida media se torna de nanosegundos; se piensa entonces en una imagen de la ciencia estéril, consuelo científico, que al entender el hidrógeno, elemento básico, los demás elementos serían tipos de variaciones donde la diferencia en cargas eléctricas, peso atómico, valencias y etc., por el estilo determinarían las metamorfosis más complicadas. Con los mitos, a pesar de los intentos de reducirlos a unas cuantas formas, no sólo no podría definirse un mito elemental (curiosamente Lévi-Strauss hablaría de las formas elementales del parentesco, noción por lo demás que debería de ser sujeta a una deconstrucción continua) sino que pueden yuxtaponerse formas de todo tipo hasta llegar a un complejidad estética inigualable, sin límite alguno. Lo que sucede con el desarrollo de la mitología griega hasta las metanarrativas de la Iliada y la Odisea ilustra en buena medida lo anterior. Además la sola extensión y estilo de los poemas homéricos, únicamente complica esa noción de un orden estructural, pues aparentemente sería el canto del cisne de la grandeza micénica previa al colapso, de una historicidad lírica que comienza lentamente su agonía hacia la textualidad (harían falta aún cientos de años). No impone este proceso una constante histórica, pues otras sociedades con sus cantos y sus textos han desaparecido como lágrimas en la lluvia, sin dejar testimonio alguno de su tragedia.

⁸ Evidentemente existen otras versiones estructuralistas pero tendiendo siempre a la idea de un patrón mental y su serie de repeticiones a pesar de la variabilidad expresa en los fenómenos culturales.

La obra hesiódica y su extensión contrapuesta a la de Homero, no menos simple. Del origen divino se habla en términos de un caos fundacional, que se cierra posteriormente con un esquema de repeticiones en el que el padre tiraniza a la progenie, hasta que Zeus emerge cual representante de la *dyke*, la justicia divina, abriendo el horizonte del tiempo en formas por lo demás bastante caóticas (véanse las metamorfosis de los dioses según las circunstancias con relación a la genealogía de los héroes y su herencia) pero estables, como para querer aprehenderlas llanamente en un simple esquema.

La mitología griega supone una cosmogonía extraña. Sea como un tipo particular de conocimiento –es una ontología- o en términos de una tradición arcaica, cuya sistematización parcial realizaron los aedos y filósofos posteriores, no debemos de reducirla irrisoriamente tan sólo con fines supuestamente explicativos. Un ejemplo de la inobservancia de los detalles, dando lugar a interpretaciones binarias y simplistas, puede encontrarse en la interpretación política y hasta cierto punto mitológica de Popper (2000: 26-32), que a pesar de haberse establecido académicamente, incurre en algunos de los equívocos que antes hemos mencionado. La trampa popperiana consiste en reducir las diferencias hesiódicas en una especie de repetición tribal del mito como sentido de la historia (para después llegar a Platón y mostrar las resonancias en Hegel y Marx), privilegiando una interpretación decadente de las edades o ciclos, del oro al hierro. Popper parece omitir a propósito los detalles al decirnos:

“El primer griego que introdujo una teoría historicista más definida fue Hesíodo, probablemente bajo la influencia de las fuentes orientales. Hesíodo difundió la idea de un impulso o tendencia general, en determinado sentido, del desarrollo histórico. Su interpretación de la historia es pesimista: según él, la humanidad, alcanzada la edad de oro está luego destinada a degenerar, tanto física como

moralmente...Platón...en su historicismo, sufrió una fuerte influencia de sus diversos predecesores...la influencia de mayor peso deriva directamente de Heráclito” (Ibíd: 31-32.)

Vemos entonces que el hábito de omitir los detalles, que precisamente dan lugar a monstruos mitológicos y fantásticos de carácter polisémico, para imponer una supuesta dirección en favor de una teoría, ya no ha sido cosa única de estructuralistas y formalistas sino de una corriente que asume la función crítica cual ideal regulativo de la verdad (Popper 1999). Hemos visto previamente hasta qué punto, en los párrafos textuales, las palabras de Hesíodo parecen negar una directriz específica del tiempo, pues tan solo debe recordarse que él habría preferido “nacer antes o después”, entendiéndose que percibía la vorágine de la historia como sujeta a cambios de todo tipo. Sin embargo, debe reconocerse que Popper consideró las obras homéricas de otro modo, lo que vale la pena discutir, por las implicaciones manifiestas. Al respecto nos dice:

“En la interpretación teísta, o más bien politeísta de Homero, la historia se presenta como el producto de la voluntad divina. Pero los dioses homéricos no han establecido las leyes generales de su desarrollo. Lo que Homero trata de destacar y explicar no es la unidad de la historia sino su falta de unidad. El autor de la comedia representada en el Escenario de la Historia no es solo Dios. Toda una variedad de dioses participan en ella. Lo que la interpretación homérica comparte con la judía es cierto vago sentimiento del destino y la idea de fuerzas ocultas entre bambalinas. Pero según Homero, el destino final se mantiene secreto, conservando, a diferencia de su contraparte judía, su misterio.”(33)

Esta segunda opinión nos coloca relativamente en la posición que hemos estado argumentando, pero Popper parece preferir la idea del secretismo y la supuesta falta de unidad, a diferencia de nosotros, que presentamos el tiempo divino y a los dioses como

sujetos a un presente inmanente, lo que definiría el carácter de la épica homérica. Por estas razones veremos en qué sentido se trata de una realidad abierta en la que dioses y mortales terminan por llevar al límite sus experiencias: en los inmortales, cuando se trata de las gestas divinas, y en los seres humanos a través de la figura del héroe.

CAPITULO 2: ODISEO: EL NUEVO HOMBRE, REALIDAD Y SENTIDO

Lo primero que sobresale al leer y releer la Ilíada junto con la Odisea es la tensión evidente que se manifiesta entre ambos textos, no solo con respecto al destino de los diferentes héroes sino con algo que radica en el estilo mismo y la sensibilidad expresada. Esto ni siquiera se solucionaría accediendo a los textos en la supuesta versión original -que no lo es, pues hablamos de traducciones de traducciones- porque parecen más bien hablarnos de las transformaciones de una época -su ethos- a otra, todavía por definirse en la Grecia Clásica.

Son numerosos los elementos que deberían hacernos tomar conciencia de esa tensión o brecha, si así se desea, y empezando por los protagonistas de las mismas obras. En este sentido Aquiles es por completo el hombre de la tribu, lo contrario a Odiseo que parece presagiar al hombre de la polis. No es casual semejante oposición, y tampoco debe sorprendernos que el papel de Odiseo en la Ilíada sea secundario y el de Aquiles en la Odisea el de una sombra desfalleciente. La cuestión al respecto, retomando ambos caracteres, es que en el caso de la figura trágica de Aquiles, tenemos a un héroe por completo atado a las responsabilidades de la tribu -incapaz de escapar de su destino y además consciente de ello- siguiendo una trayectoria lineal, a diferencia de Odiseo que si bien desea el retorno -y hablamos de la intensidad que define la obra- deambula, se retrasa, o como uno de sus pseudónimos nos indica, *polytropos*, da una serie de vueltas, engañándonos como lectores y tal vez engañándose a sí mismo.

Es posible, en este sentido, que este hombre de las responsabilidades tribales, fuera esa sensibilidad perdida, recuerdos del anax o wanax, o lo que se esperaba de sus guerreros, a diferencia del basileus odiseico que manifiesta una sensibilidad discursiva y engañosa. Ya

hemos aducido antes algo sobre este conflicto histórico al referirnos en el primer capítulo a la histórica oposición y complemento entre la pluma y la espada, pero lo cierto es que quizás en una versión primigenia comience precisamente en la encarnación de la fuerza colérica de Aquiles como guerrero único, en abierto contraste con Odiseo, sujeto del discurso. Tal relación, curiosamente, atravesaría un horizonte histórico en donde saber y poder se entrecruzan, a veces reforzándose y en otras ocasiones diferenciándose de acuerdo a la época. El ejemplo típico grecolatino, por citar tan solo un caso, es el del combate por las armas de Aquiles en abierto rito de competición entre Ajax y Odiseo, pasaje clásico de *Las Metamorfosis* de Ovidio, en el que la disputa no termina en un combate abierto sino en un evento político en el que Odiseo persuade a su audiencia, haciéndole ver que a diferencia de Ajax, representación de la fuerza bruta, él era la previsión del futuro. Este largo y bello discurso debería de estar en la historia de las discursividades pues nos habla de la primacía de la palabra, y de la aparición del político como figura medular en la red de relaciones sociales que a través de los intereses y el discurso ya no solo persuade sino que da forma al porvenir:

"...El héroe hijo de Laertes se levantó y después de tener fijos en el suelo los ojos durante breves instantes, los alzó, dirigiéndolos a los caudillos, abrió su boca con el tono esperado y no estuvo ausente el donaire de sus elocuentes palabras...No considero mérito nuestro ni el linaje ni los antepasados, a los cuales no hemos hecho nosotros mismos...con mis palabras hice...como me apoderé del adivino Dárdano...como robé la estatua de Minerva del fondo de su santuario...Tu brazo es útil en la guerra, pero tu espíritu necesita de mi gobierno. Tú tienes fuerza sin entendimiento, yo la previsión del futuro" (2004)

Ese futuro, presagiado de manera odiseica en el escenario ritual del discurso mencionado, no es sino el de la *polis* que perfeccionarían los romanos cual urbe y a la que harían grandes aportaciones como parte de la vida cívica en sociedad. De la polis a la urbe

sin detenernos en una historia de dichas transiciones, lo cierto es que el nacimiento de ello es resultado de una dinámica de cambio que según parece se da en su mayoría a través de las colonias fundadas. De acuerdo con Vernant:

“Sobre el período de los siglos oscuros, solamente los arqueólogos tienen algo que decir. No se han privado de ello. En un cuarto de siglo se ha realizado una serie de descubrimientos que han permitido precisar la manera en que, tras la decadencia que sigue al hundimiento de la civilización micénica, comienzan, entre los siglos XI y VIII, los cambios técnicos, demográficos, económicos, las nuevas formas de ocupación del suelo y de agricultura que conducen a esta revolución estructural de la que habla el inglés A. Snodgrass y de la que ha salido la Ciudad-Estado clásica. La mutación intelectual que, del mito, conduce a lo racional... Para continuar en el plano de los datos, mis observaciones sobre el advenimiento, con la Polis, de un nuevo espacio social, isomorfo y centrado, deben nutrirse de todos los estudios recientes relativos al plano de las ciudades arcaicas, la organización del ahora, el territorio rural de las ciudades, y sobre todo, la importancia de las fundaciones coloniales, más alejadas de las antiguas tradiciones urbanas, y que constituyen, para la emergencia de modelos espaciales más rigurosos, un lugar de experimentación y de innovación.” (2005: 15)

Debe remarcarse, retomando los elementos de las sociedades tribales cerradas y la dinámica de los juegos de suma cero, que al colapsar un centro palaciego por presiones, en su mayoría bélicas y económicas, esto permitía que las colonias o asentamientos emparentados florecieran y que a su vez dispusieran de una mayor libertad y posibilidad de experimentación en lo que a organización social significa. El colapso de esos estados micénicos palaciegos -al igual que en el modelo minoico- se ha intentado explicar incluso por causas medioambientales, como antes también señalamos. Sin embargo debemos enfatizar más bien las razones culturales, dejando las catástrofes naturales como causas secundarias, pues incluso la manera de reaccionar ante un fenómeno semejante es condicionada por la cultura en cuestión. Así pues, si los períodos de sequías que se han

mencionado para esas fechas fueron devastadores en sumo grado, lo cierto es que solo desencadenó una mayor competencia y guerras en lugar de, como habría podido ocurrir en otros modelos culturales, formas adecuadas de colaboración.

Se ve de inmediato la relación que esto nos presenta con el vagabundaje de Odiseo, quien también fue considerado fundador de colonias, de acuerdo a los mitos paralelos. Una de las tradiciones romanas, por ejemplo, nos dice que Latino, hijo de Telémaco y nieto de Odiseo, sería el responsable del asentamiento. También la figura del hijo de Circe y Ulises era considerada como tal, lo que nos deja en la realidad de las múltiples tradiciones que terminan por orbitar alrededor de la versión privilegiada, por razones evidentemente políticas, como puede verse en el caso de *La Eneida* de Virgilio en la que la sola mención de Odiseo tiende a ser desfavorable, presentándole a la luz del engaño y suma de todas las maldades concebibles (Otis, 1995 244: Cruz, 2007). Se diría que esto no era casual, pues el poeta, de manera servil aunque artística, desprestigia de este modo dicha tradición alterna dejándola un poco en los recuerdos de la literatura pero en el olvido de la historia (Stanford 2004).

Odiseo, de acuerdo a lo expuesto, sería una figura de transición de la vieja sociedad con respecto a la nueva. Se podría decir que anuncia el advenimiento de la polis, pero bajo la abierta nostalgia por el pasado y ese mundo homérico un tanto perdido de la *Ilíada* para los héroes de la *Odisea*. Siguiendo con este razonamiento debemos notar que incluso el conflicto, sus niveles y la resolución de estos, se manifiesta de otra manera. En la *Ilíada* por ejemplo, un problema continuo es el desacuerdo entre el átrida Agamenon y los sacerdotes, lo que se manifiesta en una serie de episodios en los que si bien una parte cede siempre es en detrimento del colectivo, al fin y al cabo. Luego está, por supuesto, el conflicto entre el mismo Anax y sus lugartenientes guerreros, como en el caso de Áquiles. Contrario a esto

los problemas de la Odisea son de otra índole, por completo distinta. Se diría que en el fondo está operando la pregunta griega clásica de la filosofía que una y otra vez exclama “quién debe gobernar”, repitiéndose por buena parte del texto y resolviéndose al final bajo la fórmula mitológica del filósofo-rey, encarnado no solo en las acciones odiseicas características de su resolución, sino en su discurso y sentido de justicia. Piénsese en el artificio del final, por el cual Atenea se manifiesta declarando todo lo acontecido como un acto de justicia.

Esto debe hacernos pensar en la dimensión de los problemas, el carácter de éstos, que presenta cada una de las obras homéricas, la respuesta que el texto ofrece y por supuesto, la sensibilidad que se manifiesta bajo el estilo que tiende a formas por lo demás contrapuestas.

Si bien en la presente exposición nos atenemos a esto, una cuestión que es necesario retomar es la búsqueda personal que irónicamente se manifiesta en ambos relatos, pero de un modo distinto, esta temática no es casual en absoluto, pues en palabras de Vernant al tratar el problema del cambio social en las sociedades minoico-micénicas y en los mitos homéricos nos dice:

“No es en el propio seno de la esfera religiosa donde se manifiestan los cambios. Es al margen y fuera de la religión, en ocasiones en oposición abierta con ciertas creencias o prácticas oficiales, donde se instituye una forma de pensamiento cuya ambición es la de acceder a la verdad por medio de una búsqueda personal, de carácter acumulativo, refutando cada individuo a sus predecesores y oponiéndoles argumentos que podrán, debido a su naturaleza racional, prestarse ellos mismos a discusión.” (2005: p. 20)

Esta idea de búsqueda personal en las figuras de Aquiles y Odiseo nos introduce en otros temas afines al nuestro, al seguir la exposición de lo que sería el advenimiento del

hombre nuevo, el hombre de la *polis*. Con frecuencia se dice que a través de la mitología griega y su historia política observaríamos el nacimiento de la individualidad como fenómeno social. Se podría decir incluso en el lenguaje de Michel Foucault (1990) que ello supuso una tecnología política sumamente particular, que incluso nos habla de la historia de las subjetividades, su origen y desarrollo. Curiosamente, en la larga tradición francesa en la que política y literatura se entrecruzan, José María Álvarez en su impostura de Charles Maurice de Talleyrand y Perigord le haría decir que:

"Los griegos tenían un patrón: el espíritu, que sitúa como meta no lo que puede conseguir sino el amor que impulsa esa búsqueda...Grecia alzó para siempre la individualidad del hombre. Y desde que Homero lo cantara en los versos imperecederos de su *Odisea*, no ha cesado esa visión de dar los más nobles frutos" (1994:65)

Siguiendo con estas líneas, este cambio que de acuerdo con Vernant (2005) no se expresaría directa o abiertamente en la esfera religiosa, sino en la periferia, lo encontramos en un extraño rizoma aparente de la *Ilíada* y la *Odisea*, siempre como obras en tensión dado su contenido y estilos. En la primera de estas obras lo que encontramos es un conflicto de carácter divino en el que cada ciudad participante supone un bloque o formación encarnada por la figura de alguna divinidad. La larga lista del catálogo de naves, héroes y muertes por regla general se relaciona directa o indirectamente con uno de los dioses tutelares, dándonos una idea de lo expuesto.

2.1 HÉROES Y DIVINIDADES.

La noción de límite debe relacionarse estrechamente con las gestas de los dioses y los héroes. Esta idea parte de que las mismas proezas no habrían podido realizarse sin su intervención directa, sobrepasando de este modo un umbral y en este sentido estableciendo una nueva marca (límite), de acuerdo con el pensamiento mitológico, en cuanto un sistema de medición de los valores. Los inmortales y su progenie mortal, pero semidivina, son fuerzas que tienden a la desmesura, sobrepasando cualquier tipo de huella (signo) pretérita. A partir de dicho movimiento se abre un horizonte de posibilidades crecientes con sus virtudes y defectos. La cólera de Aquiles, por ejemplo, no es sino una gota en el océano de potencias que nos llevan a pensar que el temor (profundamente arraigado en la psique de los filósofos clásicos posteriores) a la desmesura estaría de alguna manera relacionado con el sentimiento religioso griego, con los mitos, en un momento en que este horizonte de perspectivas y límites que se amplían deviene problemático. Se ve de este modo que muchos de los mitos guardan un vínculo estrecho con el concepto de legalidad, propiedad o cualquier otra formalización al respecto, sin perder la visión antes manifiesta según la cual las coordenadas de la cultura griega de la edad de bronce, la edad oscura y la arcaica se expanden en un registro sin precedentes para esta región del mundo.

Hablar de límites supone por definición cierta dificultad para simplificar el tema, por lo que debemos advertir que no se trata de desarrollar una teoría general del límite sino que nos circunscribiremos al caso particular de los mitos griegos alrededor de la Odisea. De cualquier modo, en términos generales, el modelo de Trías (2000), supone nuestro horizonte de entendimiento. A su parecer, los límites del mundo guardan una estrecha relación con la noción de ser que nosotros interpretamos desde una perspectiva cultural

restringida al trasfondo de la *Odisea*. Trías aborda el tema remitiendo simplemente la condición humana a una condición de fronteras del ser. Independientemente del sentido cultural de las diferencias se daría una sucesión de quiebres respondiendo a la necesidad de rebasar nuevamente los límites. Describe allí un tipo particular de circuito, que requiere de estos excesos continuos para sobreponerse a sí mismo, lo que coincide con el modelo analítico de Deleuze y Guattari, que nos habla del deseo (1985: 2002).

Para sostener esta interpretación basada en el concepto de límites, en expansión continua, que aparece en distintos mitos, discutiremos aquellos fragmentos mitológicos que estableciendo algún tipo de imposibilidad a modo de prueba terminan por superarla, volviéndola factible y sentando un precedente que devendría posteriormente “normalidad” hecha relato. Como puede pensarse de antemano existe una infinidad de mitos por el estilo, por lo que el criterio selectivo se centra tan solo en aquellos referidos a la genealogía de los dioses y héroes, por lo demás conocida en la *Ilíada* y la *Odisea*.

Desde este punto de vista, ya en la *Teogonía* de Hesíodo encontramos dichas marcas, a modo de huellas o signos que determinarían una forma de limitante estructural (que nos dice algo de su historicidad), que al ser excedida daría lugar a nuevas potencias e intensidades y con esto a otras historias. Las fases que puedan distinguirse en la creación y orden del universo divino y humano son más bien secundarias y no necesariamente indican una dirección definida. Sea en términos de orden progresivo-degenerativo, ya vimos que dicho texto manifiesta una especie de oscilación zigzagueante en la que se expanden ambos polos, y Hesíodo no concluye nada de esto fuera del deseo de escapar de su época en el “antes o después”. Es necesario percatarnos, por otra parte, de que junto a esta cronología del cosmos subyace por igual una genealogía, lo que parece implicar un tipo de principio

regulativo con respecto al mundo. Dicho de otro modo, si los dioses de la Teogonía hesiódica son fuerzas activas, potencias, la línea genealógica que los une termina por integrar un circuito que de ser cerrado (entre Urano y Cronos) en un autoconsumo se abre finalmente a otras formas bajo la égida de Zeus. En otras palabras, los límites de este universo habrían de ampliar la imagen de una serie cíclica hacia otra de metamorfosis continuas abiertas al cambio.

Que la red genealógica terminara por extenderse sobre la realidad entera no parece casual. Los distintos grupos griegos parecerían haber tenido un mito fundador justificante para cada cultura que apareciese de pronto en el horizonte de su experiencia histórica. El procedimiento tiende a ser semejante, Zeus, con sus planes infinitos, o algún otro dios, al seducir a una mortal da lugar a un movimiento que en última instancia extiende el mapa de coordenadas culturales delimitadoras del mundo intertribal. Puede verse cuán lejos se encuentra esta noción de la adoptada usualmente, según la cual el etnocentrismo de la Grecia clásica llegó a tal punto que se hablaría de los bárbaros, haciendo referencia a su lengua ininteligible. Pero incluso en la tradición filosófica e histórica de este período se ve que el interés por otras culturas ya se encontraba profundamente inserto en la psique mitológica expresa en los relatos conocidos. Vemos que en este pasado de una Grecia de la edad oscura hasta la nueva sociedad de las polis atenienses existe una relación, por lo demás perfectamente definida, entre el mundo de los mitos cuyas líneas de dioses y de héroes se multiplican, y el canto de los aedos que se desterritorializa en la figura del poeta errante, dando lugar a un mundo de diferentes tradiciones y culturas en constante flujo y refluo, cual marea del Océano como fin del mundo.

Debe imaginarse deleuzianamente un campo de intensidades crecientes y decrecientes con sus mitos y ritos por doquier en el mundo griego. Los mitos en este contexto no serían entonces sino los elementos (pues se trata de fragmentos de un plano de la realidad) de ese sistema de fuerzas desplegadas en un continuum creciente que no en pocas ocasiones supuso el colapso sistémico. En este sentido debemos recordar que las civilizaciones grecomicénicas, desde la edad minoica hasta la ateniense de la Grecia clásica, a pesar de ciertas variaciones eran culturas de suma cero, lo que implicaba por su organización estructural ciclos de colapsos y una cierta experimentación, como la que dio lugar al breve período de la democracia ateniense. Esto se observa igualmente en el mundo de sus mitos, en esa constante en aumento (que abarca la oscilación entre los polos progresivo-degenerativo) que se halla todo el tiempo al borde del quiebre.

¿Pero cuál es la primera marca de esta configuración de líneas de fuerza? ¿Es Zeus, tiempo atmosférico y energía radiante? La huella inicial quizás sea, en este sentido, la del Caos, que como cuerpo sin órganos (Deleuze y Guattari 1985: 2002) comienza por definirse en planos y funciones específicas, acorde al mapa hesiódico y homérico. Posteriormente, los ciclos cerrados de autoconsumo de la divinidad tiránica (Uranos-Cronos) dan esa idea de pobreza cósmica que deriva hacia la instauración de nuevas fuerzas que se abren como líneas de fuerza e intensidades. Según el mito, se requiere de la segmentación de Uranos para que Afrodita surja de la espuma del mar, de los titanes para forjar el rayo, de la distribución del cosmos en sus distintos reinos, y sepultar a Cronos en el abismo infinito del Tártaro. Qué es esta variación sino el reacomodo de potencias que da lugar a otros límites con sus propios flujos y configuraciones. No debe de pensarse que se trata de una simple ordenación, como lo sería la intrascendente idea de un esquema

cualquiera cuyo carácter práctico se basa en los usos. Es realmente un campo de fuerzas con líneas que delatan coordenadas en un movimiento continuo en oscilación creciente de los polos progresivo-degenerativo.

Hesíodo en su sistematización del origen divino de los dioses parecer querer decir que una vez distribuidas las fuerzas en los tres reinos se establecería una mecánica perfecta, y sin embargo no deja de ser sospechosa la inestabilidad del mundo de los mortales, de quienes podría decirse que requerían de la intervención divina para el reacomodo permanente de fuerzas. Esto no es en modo alguno una metáfora, sino una realidad, en particular notoria en Homero, donde queda la impresión de que las batallas épicas y desastres, tras de los cuales se encuentran los dioses, son una muestra del delicado balance de potencias. Lo que nos importa en estos casos, debemos decir, no es tanto el equilibrio sino la desmesura. Hay un constante peligro del mundo por desorbitarse, resecarse, morir y colapsarse, y esto ocurre y se resuelve mediante algún tipo de exceso.

Es extraño, si uno lo piensa según la tradición clásica griega, que no hubiera una figura que propendiera a la medida. Los filósofos de esta época quisieron atribuirle la justicia a Zeus como instancia reguladora, pero la colección de mitos no permite escapar al dios-regulador de esas líneas de fuerza donde si acaso ocupa el centro del flujo de potencias es más bien para distribuir las en otras desmesuras que se abren multiplicándose en nuevas formas. Apolo, por otra parte, habría de ser la partida racional, según Nietzsche en oposición abierta a Dionisios. Pero no debemos olvidar que esto no es sino una configuración binaria que tiende a omitir detalles sobre los mitos apolíneos que tan solo en Apolodoro (2002) nos demuestran el carácter intempestivo del dios, en distintas situaciones presentadas, fuera en la muerte de alguno de sus hijos o en sus mismos amoríos.

Dado el desorden manifiesto de los fragmentos mitológicos, para exponer nuestra posición in extenso retomaremos la cronología de la *Biblioteca* mitológica, continuando con la exposición hesiódica para presentar a Homero bajo esta perspectiva. No olvidaremos los mitos que preceden y aparecen en términos generales tanto en la *Ilíada* como algunos de la *Odisea*.

2.2 EXCESOS DIVINOS.

2.2.1 ZEUS, INTENSIDAD OLÍMPICA

Recordemos que por nueva sociedad nos referimos al Siglo de Oro Griego, a diferencia de lo que habrían sido las deidades propias del mundo heládico y micénico, que, arqueológicamente hablando, no coinciden de manera directa con la mitología homérica. Se puede ver algo de esto, en el propio reordenamiento del cosmos que instrumenta Zeus al destronar a Cronos, pasando de una serie de deidades titánicas a otro tipo de divinidades – se diría más humanas-, y de un tiempo cíclico cerrado a una eternidad abierta, en donde los dioses reproducen su divinidad con los mortales, dando lugar a un circuito de potencias e intensidades en continua ampliación del sentido de lo humano.

Hay un límite divino como medida que constantemente es sobrepasada y hace peligrar el mundo, tanto de los dioses como de los hombres. Zeus en su continua persecución por la belleza, el amor y la sabiduría habría de incurrir en toda clase de comportamientos que le exigen las más extrañas metamorfosis. Vemos en sus mitos que lo que tiende a dar cierta coherencia y articulación a sus historias es la repetición continua del temor al descendiente, que habría de sobrepasarlo en fuerza y poder. He aquí que en una historia se une a la diosa Metis, deidad del pensamiento, y al escuchar la predicción de Gea,

acerca de la futura divinidad destinada a ser dueña del cielo, en una regresión temporal que hace recordar a Uranos-Cronos, Zeus devora a Metis y tras sufrir imposibles dolores de cabeza se la abre con un hacha (a veces es Prometeo quien lo hace, otras Hefesto y en algunos casos el propio Zeus, según las variantes), emergiendo Palas Atenea, armada, gloria de bronce a la mirada. De una desmesura hacia otra, esta parece ser la oscilación del continuum progreso-degeneración pero siempre ampliando la esfera de la experiencia tanto divina como mortal.

El carácter excesivo del dios omnipotente entre los demás dioses no es solo notorio en los mitos de diversa índole, sino en su propia descendencia y genealogía. Es posible argumentar que Prometeo –de quien pronto veremos sus excesos- fuera el creador de los hombres, pero lo cierto es que Zeus daría lugar a reyes y príncipes como axioma de una mecánica social basada en intensidades al límite. Toda descendencia noble se remontaría a Zeus y partiendo de tal o cual mito sería una imagen especular de éste, intensidad divina en el mundo evanescente de los mortales o serie finita de una intensidad infinita.

Si el dios ejemplar se encuentra en el centro de la vorágine de las intensidades sin límites que propenden a cierto tipo de excesos, las otras deidades habrían de manifestar semejante característica acorde a su temperamento. Esto debe entenderse no como una reducción de las diferentes divinidades a un concepto, sino en términos de una infinitud de potencias –fueran del amor, de la astucia, de la guerra, de la caza- tendiendo a su propio límite, sobrepasándolo, a veces con funestas consecuencias, pero no por ello deteniéndose o cortando el circuito –ya vimos que se trata de fuerzas reales. ¿Algún personaje mitológico se detiene? Da la impresión de que ninguno, en particular de la Grecia arcaica, renuncia, fuera dios o héroe. Esto tendría que entenderse, desde nuestro punto de vista, en virtud no

de un falso heroísmo sino de la extraña necesidad de ese exceso, su exceso representativo de un tipo particular de potencia que asume una forma única e individual.

2.2.2 NATURALEZA Y HAZAÑAS DEL TITÁN PROMETEO

El caso de Prometeo, reminiscencia del cosmos titánico, ha sido estudiado in extenso en la tradición literaria y en los mismos autores trágicos griegos se demarcaría la ironía de su rebeldía y sapiencia sin límites, que lo obligan a soportar un castigo de repeticiones infinitas. Por otra parte en el contraste entre su figura y la de otras potencias soberanas pueden verse los matices ínfimos de una clase de fuerza y otras que por semejantes que fueran, en esa gama de variaciones menores –y sus límites- dan lugar a las diferencias. El *Prometeo Encadenado*, de Esquilo, es extraordinario al respecto, presentando un diálogo de carácter irónico en el que Hermes, perfecto farsante, es enviado a convencer al titán para hacerlo reflexionar sobre su actitud, queriéndole hacer revelar el secreto del que es poseedor y que definiría el estatuto del mundo divino. Pero Hermes, al que pudo habersele llamado de las mil farsas, en esa breve intervención se presenta abiertamente a favor de la autoridad de Zeus, figura patriarcal. Es verdaderamente de una extraña ironía que la reunión de dos figuras divinas aparentemente afines (pues tanto el titán como el argifonte suponen la astucia en una audacia sin medida) termine por ser el relato que demarca sutilmente la diferencia en términos de potencias que cada uno como fuerza implica. Prometeo aparece ante la mirada del dios mensajero cual necio, en cierta forma poseedor de una rebeldía ciega, que carecería de un saber político lo suficientemente estratégico, en tanto que para el hijo de Japeto, el dios farsante no sería sino una figura

servil a pesar de valerse de diversos recursos. La astucia en este caso adquiere dos rostros, cada uno con sus propias características y destino único.

2.2.3 HERMES, HECHOS Y NATURALEZA DIVINA

Hermes, de cualquier modo, es una deidad más compleja, quizás de las más multifacéticas, dado su saber estratégico. Hijo de la pléyade Maya y del propio Zeus, según Apolodoro habría de escapar estando aún en pañales. El himno homérico que se le dedica le atribuye el haber engañado a Apolo, robándole el ganado que apacentaba, apenas recién nacido. Según las variaciones del relato, hizo que las vacas caminasen hacia atrás o bien les ató maleza a los rabos para que borrasen las huellas. En el transcurso de dichos sucesos Hermes habría de crear la lira, tomando un caparazón de tortuga sobre el que tensó una serie de cuerdas, e inventado por igual el plectro. El mito le atribuye a Apolo una fascinación inmediata por la música, por lo que finalmente, descubriendo al ladrón, mediante el arte de la adivinación, decide trocar el instrumento por el ganado perdido. Hermes concebiría entonces la flauta y Apolo, deseoso de conseguirla también, le ofreció el caduceo de oro a la vez que lo instruyó en la cleromancia, arte adivinatoria que se realiza mediante guijarros tomados de una vasija cual fragmentos del destino. Se ve de inmediato la relación de Hermes con el gremio de ladrones y comerciantes, en ese acto de robo-vuelo (Derrida, 2005: 63). El carácter extraordinario de esta deidad es tal que lo que en un principio era transgredir la norma, termina por ser un simple intercambio, estableciéndose de esta manera otra valoración. El hecho, por otra parte, de que se valiera de recursos estéticos para persuadir al dios solar no debe pasar inadvertido, pues recordando el universo

musical de la edad oscura griega hasta la arcaica se percibe una multitud de mitos que derivan tanto de la lira como de la flauta, en una nueva combinatoria en ese circuito de límites en continúa recreación extendiéndose bajo nuevas formas. Esto último puede verse en su progenie. Basta mencionar un solo caso; el de su relación con Afrodita de la que nacen dos hijos, Hermafrodita y Tyche. Dichas deidades presentan múltiples relieves y dimensiones, siendo que a la primera se le atribuían ambos sexos con todas las connotaciones que esto implicaría (Diódoro Sículo 2004; IV 4.6.5), en tanto que la segunda sería la diosa de la fortuna, que no obedecería a los fuertes ni se apiadaría de los débiles.

De la sola genealogía de Hermes y su descendencia puede verse en qué sentido la cuestión de los límites supone una constante que desborda los mitos griegos por doquier desde lo divino hasta lo humano. Esta expansión viene con su contraparte, la del castigo, pero esta tan solo parece ser un elemento secundario. Veremos hasta qué punto la faceta punitiva dista de ser la relevante, pues lo esencial parecería siempre propender a un más allá de los límites concebidos, en una especie de sobrecarga del circuito de significados.

2.2.4 DEIDADES GEMELAS

Apolo y su gemela, Artemisa, constituyen una pareja de hermanos que parece más bien un tipo de rizoma complementario. El primero encarna cierto ideal civilizatorio bajo el que se ocultaba una secreta violencia, cual reverso de sus virtudes que comprendían la medicina, la adivinación, la música y la poesía, sin dejar por esto de ser el dios de las plagas que asolaban a las ciudades, según lo dictado por los arcanos. Su hermana, que podría ser asociada con la naturaleza inmediatamente, dada su conocida virginidad y

temperamento de cazadora, por otra parte sería la potencia auxiliar propia de las parturientas. El exceso en dicho par de gemelos aparece de la misma forma que en otros dioses tanto en sus atributos como en los mitos que se refieren a su culto. La progenie de Apolo es larga y extensa, a diferencia de su hermana, quien habría de permanecer sin descendencia, repudiando y castigando a quien la pretendiera. Curiosamente, a pesar del notorio contraste, ambos comparten el arco cual arma de preferencia, peculiar característica que podría ser relevante en virtud de las diferentes asociaciones que suelen concebirse tratándose de la diosa. Vernant (2001b), por ejemplo, en el apartado que dedica a la diosa cazadora bajo una interpretación estructuralista, veía en la imagen de Artemisa, sus mitos y santuarios, con sus respectivos ritos, un tipo de transición entre las regiones que lindaban directamente con un entorno y vida natural, hasta cierto punto salvaje, con las distintas urbes. En una simple inversión Apolo podría suponer una mediación de la urbe con el mundo de la naturaleza. Después de todo, si los hermanos eran gemelos terminarían siendo otra clase de continuum dentro de las líneas de fuerza que debemos considerar que los mitos establecen. Debemos recordar, sin embargo, que la idea de una mediación entre oposiciones padece abiertamente de los posibles defectos del estructuralismo cual interpretación teórica de los relatos mitológicos (Lévi Strauss, 1986).

2.2.5 NATURALEZA Y HECHOS DE AFRODITA

En el caso de Afrodita, tan solo el relato de sus orígenes nos dice no solo el tipo de potencia particular sino toda una serie de connotaciones que arrastraría consigo cual marea de sus fuerzas. La versión hesiódica, en general aceptada, considera que al castrar Cronos a

Uranos, con una hoz mitológica, sus genitales caen al mar de cuya espuma surge la diosa del amor. Cabe pensar de inmediato en los posibles usos del cuerpo y en qué sentido Afrodita no se reduce a un amor genital, como podría mal inducirnos el mito fundacional, implicando, según la plétora de relatos, una gama de afectos por lo demás diversos, que abarcan desde el amor duradero al evanescente, siendo por otra parte asociada a la belleza y la juventud como algunos de los poemas corales dedicados a ella indican. En la lírica popular uno de los coros que se conservan de la canción de las mujeres eleas, cantaba “Retrasa, retrasa la vejez, hermosa Afrodita” (Safo, 2006: 51). Esto conlleva un vínculo entre el amor, la belleza y la juventud, curiosa relación a la que los filósofos socráticos querrían adscribir –después se vería que se trataba de una tentativa fallida- la de cierto tipo de sabiduría⁹. El culto a Afrodita, cual potencia e intensidad afectiva, paralelamente a dichas conjeturas filosóficas establecería a través de los distintos mitos un diagrama de fuerzas lo suficientemente extenso como para que Lucrecio, en la tradición latina, la considerara el origen de las cosas, interpretación que no habría de desaparecer completamente hasta nuestros días (Lucrecio 1997), pudiéndose ver en la ortodoxia freudiana un modelo semejante. Que se trata de una desmesura continua, sobrepasando sus propios límites, es algo que evidentemente se presenta de manera notoria en los mitos que la retoman como protagonista. Troya en la tradición homérica es destruida por el amor – rapto de mujeres- y la guerra –destrucción de ciudades-, pero el poema es tan solo una gota de la espuma marina de la diosa.

⁹ Platón por ejemplo en sus discurso sobre el amor en la conversación entre Diótima y Sócrates, (en el *Banquete*)

El catálogo de mitos que se refieren a Afrodita, su culto, genealogía y diagrama de fuerzas es tal, que si hacemos caso de Virgilio y su *Eneida*, el imperio romano estaría bajo el dominio del amor y a su sombra, lo que sin embargo terminaría por ser una paradoja infinita. Sin embargo, restringiéndonos al caso exclusivamente griego, vemos que su culto era de tal importancia, que aún cuando parece ser una diosa débil en comparación con las otras fuerzas, con frecuencia supone una potencia activa de cambios y transformaciones, quizás la más relevante de este tipo; dioses y mortales sufren de una metamorfosis continua cuando se trata del amor, sea para escapar de este o para alcanzarlo. No deja de ser extraño que sin poseer un imperio definido –como los tres grandes dioses- terminaba por determinar el carácter de estos, llevándolos a la ruina o haciéndolos sobrevivir mediante una larga estirpe, permutación que se aprecia esencialmente en la *Ilíada*.

Apolodoro sostuvo incluso la opinión de que los perjuros por amor no atraen la cólera de los dioses (2002; 50). Sin embargo, debe verse que sí parecía atraer el furor entre dioses que, cual líneas de fuerzas, determinaban el destino humano directa o indirectamente. El juicio de París es un curioso diagrama al respecto, pues al elegir a la diosa del amor frente a Hera y Palas Atenea desata una serie de calamidades que trastornarían al mundo antiguo en el sentido mitológico. Este límite traspasado de lo que pertenece a cada diosa –o a cada fuerza-, cuando una intensidad domina de tal modo el corazón de los mortales, puede hacernos considerar la idea de que el juicio era una trampa, representando el corto circuito, que necesitaría un ajuste posterior. La relevancia de este mito es tal que permite refutar en cierto modo las nociones básicas de la interpretación estructuralista de Lévi-Strauss (1968; 1986). Pero si Troya cae en última instancia, siguiendo la línea mitológica, por obra del amor, no debe de pensarse que los aqueos

habrían escapado del destino funesto de Afrodita, siendo que las hijas de Tindareo habían sido marcadas por la ruina de otros reinos. Eurípides en su *Orestes* hace decir a Electra “pues las hijas de Tindáreo, notorias por la culpa, infames por toda Hellas” (Eurípides 2010; 40), refiriendo a Clitemnestra, Timandra y evidentemente Helena. Según el mito, Tindareo, rey de Liconia en Esparta, habría olvidado hacer sacrificar a la diosa del amor. Esta, en venganza, maldijo a su linaje haciendo de sus hijas adúlteras.

Diagramas que se yuxtaponen a otros diagramas, debemos notar que la idea de circuitos de intensidades se encuentra profundamente ligada a la de la genealogía divina de héroes y dioses. Esta noción sería interesante poder desarrollarla in extenso. Sin embargo su realización dista de ejecutarse, dada la complejidad del tema. De cualquier modo, su introducción en este punto, la relación entre las intensidades de un circuito de diagramas, como plano inmanente de los mitos, la realidad social, es necesaria para pensar en un modelo teórico que considere la articulación de los distintos niveles de la historicidad griega relacionada con los mitopoemas tratados por Homero y Hesíodo. Esto no significaría recaer necesariamente en estructuralismos, o culturalismo semejantes, a pesar de que dichas teorías suponen posibilidades interpretativas de carácter académico para nuestros días.

2.2.6 DEMETER Y PERSEFONE

Los excesos cual intensidades que amplían el marco de significados mitopoéticos se encuentran en prácticamente la mayor parte de los relatos griegos. Algunos de tales mitos tendrían un equivalente ritual, como puesta en escena o performance, quizás para

incrementar o intensificar dicha potencia en términos de la carga social que arrastraría consigo. Los misterios de Eleusis en su forma mitológica nos dirían algo del rito en cuestión, y sin embargo su finalidad no habría de ser por completo explicada. En este caso como en los otros antes descritos, son los excesos, sus límites y el circuito descrito cual diagrama lo que buscamos hacer sobresalir para tal vez de este modo darle un giro a la noción usual de lo que suponemos acerca de los mitos. Sabemos por *Los trabajos y los días* que en algún momento, o en varios, de las eras de la humanidad las labores necesarias para la supervivencia no implicaban gran esfuerzo “con el corazón libre de preocupaciones, sin fatigas, ni miserias” (Hesíodo, 2006: 70) hasta que, digamos, otras épocas manifestaron el carácter punitivo de la cotidianeidad en tanto supervivencia. Esta idea, profundamente afín al mito del rapto de Perséfone, podría ser su prolegómeno, comentario paralelo o incluso un tipo particular de racionalización para explicar los contrastes entre períodos históricos. Pero si el mito de las edades de Hesíodo no tiene más que un carácter general y esquemático, la desaparición de la hija de Deméter cual mito asumiría incluso un cierto carácter literario. Plutón enamorado de Perséfone la rapta en secreto, en algunas versiones con la ayuda de Zeus (Apolodoro 2002; 14). Ante esto, su madre, Deméter, la busca por la tierra de noche y día, sin encontrarla, hasta que los hermionenses le revelan el nombre del responsable. En un rapto de cólera (en otras variaciones esto parece ser más bien parte de la búsqueda) abandona el Olimpo y tomando la apariencia de una mujer anciana llega a Eleusis. Sentada en una roca que es denominada Agélasto, cerca del pozo Calícoro se dirige después a casa de Céleo, rey de los eleusinos. En el interior un par de mujeres la invitan a sentarse entre ellas, pues aparentemente la diosa en su tristeza se veía inconsolable, hasta que Yambe, con bromas, la hace sonreír.

Esta parece ser una de las posibles explicaciones de que en las Tesmoforias (fiestas en honor a la diosa y su hija) las mujeres debieran bromear. En el transcurso de su estancia en dicha región, la diosa, haciéndose pasar por mortal, entra al servicio de Metanira, esposa de Céleo, como nodriza de su hijo Demofonte. Queriéndolo hacer inmortal, por la noche lo coloca sobre el fuego en varias ocasiones para de este modo incinerar su parte mortal. Según el mito el niño crecería de manera sobrenatural por lo que la gente comenzaría a querer averiguar los pormenores del prodigio. Praxítea descubre al niño en el fuego y al gritar, la criatura se abrasaría, obligando a la diosa a revelarse. La diosa dispondría para Triptolemo, otro hijo de Metanira, el grano de trigo que con un carro alado sembraría la tierra habitada. Después de este período en el que la diosa se dedica a recorrer Eleusis, Zeus ordena a Plutón que envíe a Core Perséfone, pero antes de despedirse le ofrece cuatro (o seis) semillas de granada, que la hija de la diosa consume sin percatarse de las consecuencias, pues estos granos, símbolo de la fecundidad, también lo son del mundo de ultratumba, y quien los comiese en el Hades permanecería una eternidad en este.

Lo cierto es que con la mediación de Zeus, Perséfone solo habría de pasar el mismo número de meses que el de los granos de las semillas que comió, por lo que los ciclos del año serían relativos al acuerdo entre las tres potencias, siendo la hija el tensor de dichas relaciones. Se ve claramente que en el relato, que sigue el orden manifiesto de la biblioteca mitológica de Apolodoro, coinciden varios mitos que pueden dissociarse en relatos subalternos, por lo que la coherencia de la historia, en conjunto, parece cuestionable. Algunas de estas partes aluden directamente al rito de iniciación que fue conocido por los misterios de Eleusis, en tanto otros segmentos suponen más bien un esteticismo revelador en cuanto a los detalles. No debe pensarse, sin embargo, que la descripción de los

pormenores de este mito sea una larga digresión. Los misterios de Eleusis llegaron a tener tal importancia que podría ser uno de los elementos nucleares de la identidad panhelénica. Lo cierto es que el silencio, tanto de la Grecia clásica como del mundo antiguo, alrededor de dicha ceremonia nos habla de forma parcial únicamente a través de lo que sobrevive del mito¹⁰.

Algunas de las versiones anteriores de este mito parecen convenir en que la suerte de Perséfone no es sino la de Deméter. Karl Kerényi (2004) consideró la posibilidad de que no fueran en realidad dos diosas, sino una pareja que constituyera cierto tipo de unidad. Semejantes interpretaciones tienden a apoyarse en determinados aspectos de los psicologismos de Jung, e incluso implican formas específicas del estructuralismo, pues la identidad radical de la madre y la hija serían constitutivas de una realidad psíquica. W. F. Otto al respecto critica las interpretaciones naturalistas en virtud de su inmediatez, que haría de los misterios algo de carácter obvio, restándoles la fascinación subrepticia y el secretismo que atraían a sus adeptos. Sin embargo no se distancia en modo alguno de la noción que considera los misterios de Eleusis como renacimiento, evocando necesariamente la idea de ciclos y retornos (Otto 2004; 46-68). En virtud de las consideraciones antes realizadas, no debe de olvidarse que lo que el mito busca estriar no parecen ser tanto las oposiciones como el ritmo de las intensidades que oscilarían entre la época del año fértil, su meseta, el declive y el incremento posterior.

¹⁰ Pausanias y su itinerario homérico es en realidad, junto con las variaciones del mito, la fuente primordial para esclarecer algo del rito.

2.2.7 HADES

Pero si los misterios de Eleusis y su mito, en el sentido de cierta lógica supuesta, tienen algo de carácter fundacional, lo cierto es que de Hades lo que se sabe es indirecto y hasta cierto punto dista de ser relevante para la importancia que debió de haber tenido el dios del inframundo. No existen gestas propiamente dichas en las que el dios participe activamente, fuera del rapto de Perséfone, y aún en ésta los detalles sobre su aparición son casi de carácter incidental. Para haber sido la deidad primordial del mundo de las almas es bastante extraña la ausencia de historias al respecto. Sin embargo todo parece indicar que el culto a Zeus Ctónico fue relevante al grado de que en la geografía de Estrabón se señalan las diferentes puertas o entradas al Hades y se hace mención de los cultos ctónicos. Pero al pensar en las fuentes clásicas de carácter literario la figura del dios Ctónico es reducida a la nada, al grado de que en la *Ilíada*, a pesar de las sombras de los muertos y las numerosas batallas su ausencia es notoria, y en la *Odisea* (2008: 216), en el descenso de Ulises no es al dios a quien teme sino a Medusa y su voz de bronce. Con Hesíodo sucede lo mismo, y en los Himnos Homéricos, si se los adjudicamos a la línea de aedos, se le canta a las diversas potencias (Dionisio, Deméter, Apolo, Hermes, Afrodita, Ares, Artemis, Afrodita, Atenea, Hera, Heracles, Poseidón y Zeus) pero no a Hades. Es una situación que contrasta abiertamente con la importancia del culto a los héroes muertos, que Nilsson (1972) consideraría imprescindible para entender el *ethos* griego. Si comparamos, por otra parte, las numerosas representaciones de los otros dioses, ya no solo en fuentes literarias, vemos que existe una correlación parcial entre la idea de los antepasados como figuras de una intensidad ejemplar pero sombras de una vida pasada (ahora en el Hades), lo que junto con la ausencia de mitos, sobre el dios del inframundo, debiera hacernos pensar que esta

potencia de muerte, como deidad ctónica, implicaba por igual la vida. Quizás el rol que asumía en los misterios de Eleusis sobrecargaba los significados en torno a su figura. Tal vez, como deidad del mundo de las sombras lo volvía menos representable, e incluso puede decirse que finalmente su forma etimológica “aides”, que suele traducirse como “no visible” o “invisible”, parece adaptarse perfectamente al contenido de sus relatos, o más bien a su ausencia, sin olvidar que de la misma manera como Zeus recibió el rayo, y Poseidón un tridente, Hades obtuvo un yelmo que le hacía pasar desapercibido, como aparece en otros relatos, siendo este parte de las armas divinas. En este sentido, sus excesos supondrían por un lado esa ausencia, un grado cero de presencia, y por otra parte esa súbita aparición que hace convulsionar enteramente la existencia humana con la violencia del rapto de Perséfone. De este modo el dios del inframundo es una potencia invisible que trastoca el entorno en ese extraño desvanecimiento que por una operación de mediación de otras fuerzas divinas devendría fuerza igualmente de plenitud.

Vemos que las contradicciones no terminan en ese punto, pues a diferencia de los otros dioses y sus conocidos amoríos con mortales de ambos sexos, es bien sabido que Hades, en ese simulacro de vacuidad y muerte, sería el único inmortal monógamo, pero que tendría por pareja a la hija de la diosa de la fertilidad, y si hacemos caso de la supuesta vertiente de Telpusa (Otto, 2004) que confunde a la madre con la hija, de Deméter misma. Por estas razones quizás no se trate tanto de una reducción de oposiciones, como del circuito de un diagrama que en las potencias griegas percibe a través de la muerte una potencia que aun siendo invisible tendría un intensidad comparable a la de la fertilidad, afín o definitiva en cuanto a las líneas de fuerza que integrarían el espacio mitológico.

2.2.8 ARES O DE LA GUERRA

Una de las potencias, posiblemente de carácter primigenio, acaso fue la de la guerra, cual fuerza destructiva encarnada en la figura de Ares. De acuerdo a Bernabé Pajares (2004), su nombre aparece en tablillas del período micénico, siendo de origen tracio. La etimología en torno a su figura parece llevar a la idea de ruina y perdición, por lo que ha de entenderse que en el universo homérico fuese, aunque temido por los mortales, odioso para la divinidades, ello a pesar de que fuera hijo de Hera y Zeus. Tanto en Homero como en Hesíodo el dios de la guerra se presenta cual fuerza inherentemente violenta de carácter destructivo. En este sentido su sola existencia es ya una intensidad desaforada que en su límite se ve continuamente bloqueada por las otras potencias. La *Ilíada* (2003: 70) enfatiza esta noción en los campos de batalla. En el quinto libro, Ares, combatiendo por los troyanos, traza una línea de avanzada que obliga a los aqueos a retroceder hasta que Palas Atenea interviene por estos. El dios de la guerra, detestado por las otras deidades, es considerado en múltiples partes del texto “plaga y maldición” de los hombres y solo es detenido por Minerva, quien a través de Diomedes hiere a la funesta divinidad, que retorna de inmediato al Olimpo, en fuga. Este bloqueo de una potencia a otra es, por lo demás, común en el circuito de diagramas mitológicos que se yuxtaponen continuamente en la obra homérica. Frente a Zeus, un Ares abatido le reprocha la locura de Atenea, quien instigando a los mortales ha hecho herir a dioses. Es significativo que el omnipotente patriarca inicia su discurso de respuesta calificándolo de “inconstante”, lo que sería equivalente a presentarlo como parte integral del mundo de los mortales, pues los dioses se caracterizarían en cierto modo por su naturaleza eterna. Esta noción implica evidentemente que la guerra, en términos de potencia, carecería de una revelación definitiva, o en el

lenguaje de los griegos posteriores, que se trataría de un logos incierto, siendo que los dioses son eternos y los mortales efímeros.

En la *Odisea*, por otra parte, el aedo aprovecha nuevamente la ocasión para ridiculizar al mismo dios, esta vez en sus amoríos con Afrodita. Son descubiertos en adulterio por Helios, quien se lo dice a Hefesto. Enfurecido por la afrenta éste, dispone una sutil red metálica, de apariencia invisible, en la cama para inmovilizar a los amantes. El dios de la forja simula dejar el espacio de su fragua para viajar, atrapando de este modo a la diosa del amor y al adúltero de la guerra en el acto. Habiendo comunicado a la plétora de dioses lo ocurrido, el conjunto se presenta a la escena y el cuadro literario da lugar a uno de los momentos más extraños en la historia de la literatura, tanto por la sensibilidad expresa como por el humor. La discusión y las bromas de dicho cuadro llegan a su fin solo por mediación de Poseidón, quien promete avalar al dios de la guerra en caso de que éste faltase a su palabra, pues la resolución implicaba la restitución del daño por adulterio. No deja de ser interesante, por estas razones, que en Homero se ridiculice tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea* a la guerra y al amor (2008: 149), cuando en cierto trasfondo analítico ambas obras tratan precisamente dichos temas en profundidad. Hesíodo, por su parte, no dista del tratamiento homérico, pues en el escudo de Heracles, si se admite su autoría, el héroe, auxiliado por Atenea, confronta a Cicno, quien a pesar del apoyo de su padre, Ares, perece en el enfrentamiento. El tema de dicho relato corto posee más connotaciones de las evidentes en apariencia, pues buena parte del texto se ocupa de describir el famoso escudo del hijo de Zeus, quien a su muerte ascendería cual nueva deidad. La descripción del escudo no es en modo alguno casual, sino que se inserta de un modo particularmente interesante, pues lo que se describe no es solo el material sino la belleza del cosmos labrado

en un arma de carácter defensivo. El escudo en sí mismo quizás sea la encarnación misma de un diagrama inscrito cual fractal en la obra, pues se divide en planos, dimensiones y líneas de fuerza que tienden al infinito. La sola descripción de este escudo ocupa un número considerable de páginas, pudiéndose ver con ello por igual la experimentación del autor que llevaría al límite su escritura en cuanto a los detalles. En el escudo se encuentran grabados prácticamente todos los monstruos, héroes, dioses y situaciones, tanto de los períodos de la guerra como de la paz, cual pastiche divino. Homero no se detiene tantas páginas –medida de la temporalidad en cierto sentido- en una sola descripción por el estilo, pero sí que esta especie de ensayo en Hesíodo conduciría a ciertas características que definen por completo a la *Odisea* como un ensamblaje de fractales, algunos autosemejantes, otros divergentes. Mediante el escudo divino, ilimitado en su estética, que abarca hasta el Océano –fin del mundo- Heracles no sólo extermina a Cicno sino que doblega al propio Ares en una lucha paradójica, pues qué mas ajeno a este dios sino un arma defensiva cuya forma remitiría al carácter infinito del mundo griego. Atenea, asistiendo como siempre al héroe heleno, le hace saber que no era su destino exterminar al dios, quien de este modo, una vez más deja el campo de batalla para seguir asediando con su furor las guerras del porvenir. Límite obstruido e incluso continuamente bloqueado, Ares reaparece en los himnos homéricos en un canto tardío de procedencia apócrifa atribuido a Proclo y bajo cierta inusual forma. Independientemente de la autoría y de la fecha relativamente tardía, se ve claramente el cambio en la sensibilidad helénica. Sea que finalmente la tradición fuese reinterpretada, o simplemente que se tratara de la transposición de los valores, es un Ares por completo distinto al homérico de los poemas. En tan solo unas cuantas líneas el dios es declarado “auxiliador de la Justicia”, “guía de los varones más justos” y “protector de los mortales”. Lo más extraño de este cántico es el abierto contraste con la intensidad del antaño

“saqueador de ciudades”, glorioso título para cualquier héroe homérico que se torna, en este himno hacia Ares para implorarlo que conceda a la persona rechazar la furia, conteniendo “la penetrante fuerza del bélico ardor”, y de esta manera se manifieste “el valor para permanecer dentro de las normas inviolables de la paz”. De este modo, Ares, potencia limitada al grado cero, devendría nula en semejante discursividad, no sin antes haber sido revitalizada constantemente por otras tradiciones que entrarían en contacto con el mundo grecolatino, como puede verse en los innumerables nombres que Marte recibiría, desde el título de Mavors y Mars Ultor (vengador de la muerte de Julio César) hasta el Mars Barrex y demás figuras de los panteones celtas, ibéricos y galos, que en abierto sincretismo fusionarían sus dioses locales con la figura del dios de la guerra.

2.2.9 POSEIDÓN O DEL MAR

De entre los dioses, cual potencias, de la edad de bronce, parecería que Poseidón ocupa quizás una situación por demás paradójica. Al igual que con el dios de la guerra y las representaciones mitológicas griegas, en el caso de la deidad marina un cierto signo de derrota y conflicto parecería profundamente asociado a dicho dios. Pero si en Ares la definición es explícita cuando se le considera una maldición perpetua, acerca de Poseidón el juicio supone una complejidad indefinida que se acrecienta con respecto a los mitos. Puede decirse que una cierta ambigüedad es lo que caracterizaría a los relatos, que señalan directamente a la manera de ser percibidos. Por Hesíodo y Homero sabemos que Poseidón era considerado hermano de Zeus y Hades, y que le correspondía el dominio del mar y de las aguas subterráneas. Su nombre aparece igualmente en tablillas micénicas como po-se-

da-o-ne, lo mismo que en algunos registros de Pilos. La etimología se remite a su condición de deidad marina, a pesar de que son numerosas las variaciones interpretativas. La representación usual asocia al dios el tridente de los mares y los caballos bajo el epíteto con el que comúnmente se le denominaba, “sacudidor de la tierra” o que “conduce un carro bajo tierra”, con relación a las aguas subterráneas (Shelmerdine, 2008; 264). Si vemos en la figura del mar una tempestad cambiando hacia lo apacible para retornar a la tormenta es posible considerar dicha potencia en términos de una oscilación, si bien en cierto sentido metafísico las diferentes intensidades pensables al respecto quizás se relacionen adecuadamente con la ambivalencia helénica alrededor del dios. Sabemos que el argumento para rechazar o desconfiar del dios de la guerra era su “inconstancia”. Es posible entonces que una idea semejante, sin enunciarla por completo, se apreciara con respecto al mar. Los mitos que suelen hacer uso de la figura de Poseidón, por otra parte, parecen predisponer a esta interpretación. En Hesíodo el dios marino es mencionado en pocas ocasiones y de haber sobrevivido únicamente los *Trabajos y días* (2006; 61-107) podríamos dudar de su existencia, a pesar de que un apartado lo dedica a la navegación. Este mismo autor insinúa que, si bien en algunos casos el arte de navegar es necesario, no puede compararse con el lirismo agrario, lo que se aprecia sobremedida en la migración del padre, quien, como navegante hubo de abandonar la eolia Crime, huyendo de la funesta pobreza para establecerse en tierras más fértiles. De tal modo, el culto al dios marino, por la potencia e intensidad manifiesta en su naturaleza, parece haber sufrido una suerte de intermitencias, durante las cuales podía cobrar mayor o menor importancia dependiendo del período histórico de la Hélade. Al respecto puede pensarse que las Cíclades, islas del circuito de comercio, Cnosos y Micenas compartían ritos y sacrificios al dios incluso antes de las migraciones, esto es, pensando en el pueblo originario de pelasgos. Los grupos

indoeuropeos migrantes, evidentemente, no tendrían la misma sensibilidad hasta asentarse y compartir una serie de experiencias asociadas a la navegación, y no es sino hasta la asimilación, introducción de nuevos grupos y posterior predominio de la navegación y el comercio cuando nuevamente Poseidón retorna como una deidad dominante.

En Homero la situación no deja de ser menos compleja que en Hesíodo. Dada la extensión de la *Ilíada* y la *Odisea*, el dios adquiere en ambos poemas una dimensión sobrecogedora. Unas veces argumenta a favor de los troyanos, otras, bajo la figura de Calcas el adivino, instiga a los aqueos a marchar contra Ilión. A través de esta caracterización se puede apreciar el notorio contraste con las figuras de la plétora de dioses que se ven asociados con perfiles heroicos específicos, en detrimento de otros. Poseidón, en cambio, si bien se muestra afín a Idomeneo y Antíloco, no por ello, cual potencia representativa del mar, deja de cambiar según los vientos (Ibíd.; I 400; II 479, 506; VII 445; VIII 200; XI 728; XII 17,34; XIII 19,34,43,65,206,231,351,434,554,563; XIV 357, 384, 390; XV 8, 41, 51, 57, 158, 205; XX 34, 57, 63, 67, 115, 132, 149, 291, 318, 330; XXI 284, 287, 472, 477; XXIII 277, 307; XXIV 26). En el séptimo canto de la *Ilíada*, el dios marino se enfrenta a Zeus, reprochándole el muro defensivo construido por los aqueos alrededor de las naves y los campamentos. Para Poseidón esta muralla constituía un acto de impiedad frente a los muros de Troya, que junto con Apolo levantaron los habitantes para Laomedonte. El motivo aparente de la discordia no se refiere tanto a las inapropiadas hecatombes –sacrificios para honrar a la deidad– que no habrían servido de fundamento, sino a un problema espacial vinculado con la divinidad y aquello que corresponde a cada dios. Irónicamente, lo que parece un vano reclamo por parte del dios del mar reaparece en el canto duodécimo para demostrar que sus palabras son reales y dichos muros no

sobrevivirían una sola generación tras la gran guerra. Poseidón oscilaría constantemente de un lado a otro, tanto en sus juicios como en sus acciones, en el transcurso de las batallas, desde que se retira Aquiles hasta los funerales de Patroclo. De palabra manifiesta su conformidad con la voluntad de Zeus, pero aprovechando el sueño repentino de éste, Juno le hace saber que sería el momento de actuar. A pesar de la ausencia de Aquiles, gracias a la presencia del dios del mar se evita la derrota trágica, aunque en el campo caen numerosos héroes, entre ellos Anfímaco, uno de sus hijos mortales. A partir de entonces, la presencia del dios se vuelve sospechosa entre los distintos héroes, quienes se percatan intuitivamente de una fuerza que los motiva a luchar. Así la división entre diferentes dioses de un bando u otro termina por ser cuestionable. Según el canto vigésimo Juno, Atenea, Neptuno y Hermes combatían a favor de los aqueos, en tanto que Marte, Apolo, Leto, Xanthus y Afrodita lo harían contra estos.

Cambiante como el mar, la intensidad que supone Poseidón termina por manifestar su carácter oscilante durante los diferentes cantos. Cuando Aquiles se interna en el campo de batalla atravesando cuerpos, uno tras otro, y pisoteando cadáveres, Eneas decide confrontarlo. Después del típico diálogo genealógico sostenido entre los dos guerreros y el miedo se apodera de este último tras errar ambos con las lanzas arrojadas. La espada de Aquiles está por atravesar a Eneas cuando Juno deja la decisión en manos del dios del mar, fuera condenando al mortal o salvándolo. El razonamiento del dios considera en ese punto la inocencia del héroe y las hecatombes ofrecidas como sacrificios a las deidades, para en ese instante nublar los ojos del Pélida y hacer desaparecer a Eneas del combate. Poseidón finalmente lo reprende, haciéndole saber parte de lo predestinado con respecto a la caída de

Ilión y su propio destino. Se ve entonces que, si bien el dios toma partido por los aqueos, su actitud no es definitiva, contrario a lo que pudiera pensarse en un primer momento.

En el último canto se lee lo que podría ser una interpolación según lo que hemos argumentado, pues el temperamento del dios y su carácter cambiante se prestarían a estas sobreposiciones insertadas y de origen dudoso. Homero nos dice en este apartado, al comienzo, que del vergonzoso tratamiento que recibió el cuerpo de Héctor, solamente Juno, Atenea y Poseidón persistieron en el odio contra los troyanos por la decisión de París Alejandro al despreciar a las diosas eligiendo el adulterio. Independientemente de su veracidad, este juicio ubica a Poseidón en una posición por lo demás interesante, pues introduciría al dios, en apariencia ajeno al mito fragmentario que explicaría la guerra de Troya o la desavenencia entre las diosas, junto a las potencias del hogar y de la guerra estratégica bajo el concepto del diagrama, inscrito cual circuito de potencias e intensidades. Sin embargo en los distintos juicios acerca del dios marino se percibe con suficiente claridad tanto la distancia como la cercanía de Poseidón con respecto a determinados grupos humanos.

En la *Odisea* continuamente visita la deidad del mar el país de los Etíopes, y leemos que no solo Ulises, sino prácticamente el contingente entero de aqueos es asediado por tempestades marinas en sus retornos, fuera de la figura de Néstor quien desciende directamente de la línea genealógica del dios. Troya no es entonces para Poseidón sino la metáfora afectiva de esa oscilación de la marea que asumiría por momentos la protección de la ciudad, por la que construyó las murallas eternas, para después arrasarse con los habitantes cuyo rey, Laomedonte, en su momento negó las hecatombes prometidas. Esto debe recordarnos que una generación anterior a la de Aquiles, al ser engañado el dios,

habría enviado a un monstruo marino que únicamente pudo ser detenido por la intervención de Hércules. Potencia cambiante, límite del mundo conocido e imperio entre los tres reinos, el mar tuvo una importancia vital para la historia griega que subyace en la figura del dios, cuyos mitos a veces dan la impresión de ser secundarios.

2.2.10 NATURALEZA Y HECHOS DE HERA

A diferencia de las deidades antes vistas, de la guerra y el mar, Hera, como esposa de Zeus, aparece con un perfil sumamente definido. Cuando interviene en los diferentes mitos es siempre cual aparato de captura, lo que la inserta en el diagrama de potencias divinas de un modo por lo demás interesante. Decimos aparato de captura al considerar la interpretación que asevera que el matrimonio de Zeus con la diosa es una traslación de la alianza del dios invasor con la diosa local, lo que habría desplazado a la esposa originaria, Dione, relegada al santuario de Dódona (Homero, 2004: 224). En este sentido la máquina de guerra nómada o seminómada de las distintas tribus jónicas, élicas y dorias, termina por volverse sedentaria en dicha relación, que posteriormente daría lugar a las grandes polis. Luego, esta potencia lleva consigo la función de los límites y del restablecimiento de estos, de un modo quizás discutible en su eficacia pero real en cuanto a sus manifestaciones. La representación de lo anterior, quizás la más popular, es simplemente la de los celos en una búsqueda y develación permanente de las infidelidades del omnipotente Zeus. De tal manera que buena parte de los mitos que sobreviven fragmentariamente, o insertos en las obras literarias grecolatinas, la retratan como señora del hogar, noción que podría ser la más engañosa de sus interpretaciones. Si observamos su presencia secundaria

en los mitos, relegada al rol de esposa y madre, inevitablemente caeremos en dicho error, pues lo cierto es que la diosa presidía buena parte de los ritos, instancias reguladoras de la vida social. Existe en este sentido la asociación común, de origen grecolatino, de vincularla estrictamente a los estados fundamentales de la vida de las mujeres de la época, pero el mito de Hércules, gloria de Hera, y que veremos al tratar a los héroes, debería bastarnos, por su relevancia en el mundo helénico, para ver en la diosa no solo a la figura ejemplar del hogar, sino a una potencia cuya mecánica implica la captura de lo extraño, y su inserción, en un código que se restablece ordenadamente a pesar de los cambios introducidos.

2.2.11 HEFESTO

El fuego como potencia divina se asociaría a diferentes dioses según el contexto: Hestia cuando se trata del fuego del hogar, Hefesto con respecto a la forja. Puede verse que la manipulación de este elemento, en cierto sentido en dichas líneas mitológicas, parece competir o ignorar temporalmente, las versiones concernientes al robo del fuego prometeico. Siguiendo esta interpretación hallamos el himno homérico dedicado a Hefesto, en la tradición ática, que atribuye al dios el haber instruido a los hombres en numerosas artes haciendo de este modo más agradable la existencia humana (262). Este panorama muestra las numerosas tradiciones que convergían en la sola presencia del dios, cuyo origen en algunos casos se le atribuye estrictamente a Hera, quien celosa de que Zeus pudiera haber engendrado a Atenea por sí mismo, decide repetir el fenómeno para dar lugar a un dios, quien a pesar de sus virtudes artesanales habría sido cojo y de apariencia deforme (Hesíodo, 2006: 50).

La biblioteca mitológica de Apolodoro parece privilegiar la tradición hesiódica, señalando, sin embargo, que para Homero la diosa concibió a Hefesto del propio Zeus. El erudito griego explica la cojera del dios en otros términos, justificación probablemente adscrita a otra tradición histórica más afín a las versiones homéricas. Cuando Zeus colgó atando del Olimpo a Hera, por obstaculizar mediante una tormenta los viajes de Hércules después de conquistar Troya, Hefesto defendió a la diosa matrona. Zeus, enfurecido, lo arrojó del monte divino. Hefesto cae en Lemnos y quedó lisiado, para después ser curado por Tetis (Ibíd; 11). Bernabé Pajares considera que originariamente el dios no era sino un demon del fuego natural que acaba transformándose en la fragua, interpretación que podría sostenerse remitiéndose a una de las múltiples tradiciones que se reconocen en los mitos en los que aparece el dios, pero difícil de armonizar con las diversas acepciones –y sus resonancias en términos de tradiciones históricas- que el fuego habría tenido. En Homero, por ejemplo, señala dicho autor, el nombre del dios equivale frecuentemente al fuego y viceversa. Aparentemente, sin embargo, la raíz etimológica del nombre no supone una carga semántica excesiva, como ocurre con otros dioses helenos, lo que para Wiesner (XXX) significa que podría estar relacionado con el dios fenicio Khousor, y que habría de haberse manifestado históricamente en Creta bajo cierta influencia cultural, conjugándose de este modo la tradición griega posterior con la de los fenicios, a la tradición minoica. El dios tendría a su cargo la elaboración de las armas divinas, tanto de los mortales como de los dioses, siendo entonces una potencia creativa. Nilsson (1972: 260) atribuye su cojera a la representación histórica de los herreros, que a pesar de los brazos fuertes padecerían por trabajar en la forja numerosos males (arsenicosis), e incluso a la costumbre de hacer que los cojos se dedicaran a dicho trabajo, lo que explicaría la caracterización del dios. La intervención activa del dios en los mitos, es inusual y por lo general de tipo cómico,

tendiendo hacia lo patético. Parte de esto se refleja perfectamente en la unión entre el dios deforme y Afrodita, su consorte, en la tradición homérica. Como se mencionó antes al referirnos al dios de la guerra y la diosa del amor, nada podría ser más paradójico que dicho himeneo, que los estructuralistas interpretarían como simples oposiciones, o, en el lenguaje de Lévi-Strauss, a una mediación entre lo que de otro modo sería inconciliable. La infidelidad de Afrodita supone, sin embargo, una extraña forma de refutar dicha interpretación, pues en la doble oposición entre la pareja de Ares y Afrodita, y la de ésta con Hefesto, no se da ningún tipo de mediación sino tan solo el rompimiento con la colaboración de Poseidón. Pero si se argumentara privilegiando la noción estructuralista se vería que las intensidades, que cada parte vivifica, parecen generar nuevas relaciones y potencias, que se agregarían al diagrama, dando lugar a otras formas dentro de los amoríos infinitos y evanescentes de Afrodita, que harían de Hefesto un eterno cornudo. En otro de los mitos, por lo demás bastante conocido, se ve una línea adyacente de la articulación del diagrama de relaciones entre las potencias. Sucede así cuando Hefesto intenta violar a Palas Atenea. La relación entre ambos dioses por lo general se establece en virtud del patronazgo artesanal que los dos representan. De este modo en las artes y oficios, cuyo espectro supone una gama de actividades desde la fragua hasta los telares, veríamos la intensidad de uno y otro cual dioses tutelares. En el mito particular, Atenea buscaba una de sus armas divinas cuando Hefesto intenta violarla; la diosa evita el contacto no sin antes librarse de parte del semen del dios, que habría caído en el muslo de Atenea. Al quitárselo ella habría fecundado a la tierra, dando lugar a Erictonio, quien posteriormente sería conocido como uno de los reyes mitológicos. En un rasgo característico del estilo de Pausanias, éste nos dice que dicho rey habría tenido cuerpo de serpiente (VII-IX), lo que parecería querer decir que se trataba, posiblemente, de un rey originario y no de la horda invasora posterior. A pesar de

rechazar a Hefesto, Atenea tomaría a Erictonio bajo su tutela, volviéndose eventualmente dicho personaje rey semidivino de Atenas. ¿Qué es entonces el exceso del dios de la fragua, su frenesí por la unión, frente a la intensidad llevada al límite de la potencia virginal, es decir su rechazo al contacto? Si las intensidades de cada potencia implican multiplicidades que corren por las líneas del diagrama, en cierto sentido parecería querer decir que se trata de una serie de tribus originarias que habrían querido integrarse en el movimiento helenizante y no lo lograron sino tiempo después. Semejante teoría, por supuesto, sería difícilmente defendible con datos tan exigüos, una tradición histórica mitológica diversa y las infinitas interpretaciones. Sin embargo debemos recalcar que lo que presentamos ante todo son las posibilidades del diagrama de fuerzas que en cada mito asoman en tipos específicos de relaciones que dan lugar a otras formas antes impensables.

2.2.12 ATENEA, HECHOS Y NATURALEZA

La última diosa de la que hablaremos, después de haberlo hecho de los once inmortales, no es sino Palas Atenea. “Athanatos”, que no muere, o “Athanatoi potnei”, la señora inmortal, parece ser la deidad tras cualquier hecho heroico que resaltaría por su nobleza. Sus relatos terminan siendo innumerables y sus proezas, por menores que fueran, épicas. Numerosos son los autores que consideran que habría nacido tan solo de la cabeza de Zeus, encarnando su inteligencia. Si la versión de Apolodoro es considerada con todas sus dimensiones y la diosa Atenea es concebida por Metis en sus amoríos con Zeus, termina por ser la única contendiente real al trono del Olimpo, pues la profecía de Gea anunciaba que de dicha unión nacería un hijo destinado a ser dueño del cielo (Apolodoro, 2002: 11).

La resonancia estructural es relevante, pues veremos que otros mitos darían lugar –aunque la cronología mitológica sea discutible- al mismo concepto que habría de llevar a Zeus a evitar la unión entre inmortales (esto se aprecia en el caso del nacimiento de Aquiles y otros héroes).

Como el resto de los dioses, pero en un sentido particular, Atenea no puede ser reducida a una función única, a pesar de las relaciones inmediatas con la guerra y la sabiduría, lo que bajo cierta sensibilidad sería un oxímoron. Quizás una de las posibles formas de acercamiento al diagrama de inmanencias de Atenea sería pensando la idea de Afrodita como la figura de todos los amores con relación al amor, siendo el caso de Pallas Atenea el de la inteligencia. Ella es la guerra, el espíritu cívico, la estrategia, la justicia y la habilidad.

Tras los diferentes héroes siempre la encontramos susurrándonos al oído, no una orden ni el porvenir sino las circunstancias y el tiempo adecuado para actuar. En la diosa puede verse un ritmo tanto en sus intervenciones como apariciones. Tras las victorias de Orestes, Perseo, Jasón, Heracles, Aquiles, Diomedes y Odiseo, por nombrar quizás a los más conocidos, está la diosa como la única que sin una finalidad aparente sería la más cercana a los mortales. Puede verse el carácter de la diosa cuando, habiéndole prometido la inmortalidad a Tideo al marchar sobre Tebas, se retracta ante la conducta salvaje de éste, quien después de matar a Melanipo, devoraría sus sesos cual si de un animal se tratara. El horror de la diosa habría de manifestarse ante esta desmesura sin límite desahuciando al mortal a su propia suerte y abandonándolo a su muerte funesta sin olvidarse, en las gestas troyanas, de proteger al hijo, Diomedes.

Los excesos de la diosa son entonces de otra índole, y veremos hasta qué punto su sentido en el diagrama de inmanencia la sitúa en el centro del mundo durante el siglo de oro griego, como la diosa tutelar de la ciudad eterna. Intocable, es su virginidad armada la que induce a preguntarnos no precisamente por su significado, pues tendría múltiples, sino por esa extraña intensidad que se apodera de los héroes bajo su figura, haciéndolos refulgir bajo otra luz, creando distancias y fundando ciudades. No solo aparecería en los campos de batalla, sino en las ciudades, mediando entre partes opuestas. En la gesta de Orestes los trágicos habrían de conferir un sentido especial a su intervención al transformar la figura de las Euménides furiosas en benévolas. La transición de la forma usual de justicia, según la cual el matricidio supone la locura y perdición del asesino, se convierte en una instancia que solo podría ser dictaminada acorde al caso por un jurado que tendría que absolver al acusado cuando se declarara un empate en los votos. Esto habría de equivaler a la purificación ritual de antaño, a la que difícilmente habría podido aspirar Orestes en una sociedad cerrada, vista a los ojos azules de la democracia ateniense. Gebhardt en el catálogo de divinidades menciona los diferentes ritos dedicados al culto de Atenea en el mes de Skiroforion, para el que las niñas se preparaban a vivir todo un año en la acrópolis, en un retiro al servicio de la diosa. Pero ninguna ceremonia fue “tan magnífica y abundante en ritos” (1880: 69) como las Panateneas, de las que las menores se celebraban anualmente siendo eclipsadas por las mayores que se organizaban en el tercer año de cada Olimpiada. En dichas fiestas se habrían representado numerosos episodios de la historia de la diosa, siendo lo principal la investidura del peplo que habría de servirle. Si pensamos que para el mes de Targalión, que precedía a la Skiroforia, se lavaba y purificaba tanto el templo como su estatua principal, el cambio del peplo no es sino revestirla nuevamente, pero de manera fastuosa para la ocasión. Esta intensidad exhaustiva, este excesivo cuidado por la figura de

la diosa, qué es sino el exceso mitológico de la Atenea inmaculada que debe pensarse en términos de una retícula social, la que se establecía entre los ciudadanos, relacionándolos no para dar lugar a una solidaridad orgánica o mecánica, como algún sociólogo del siglo XIX habría considerado declarar, sino bajo el ideal civilizatorio. Atenea en su irradiación pura, en esa intensidad única de carácter excesivo, la que no puede ser tocada -pues debe de crear distancias- , la que no muere -pues sería un ideal eterno-, parece implicar necesariamente la civilización.

Esto no es en modo alguno una abstracción, sino que se aprecia en el propio mito fundacional de la ciudad capital de la Hélade. Al competir Poseidón y Atenea por el patronazgo del asentamiento, el primero habría de hacer brotar una fuente para mostrar su valía, en tanto la diosa simplemente ofreció un ramo de olivo. Entonces Cecrops, rey mítico, en nombre de sus habitantes tomaría la decisión de elegir a la diosa por el carácter práctico de su presente, pues de la oliva se obtendría madera, aceite y alimentos, a diferencia del agua de las cercanías que por su carácter salobre sería considerada poco útil. La civilización entonces produce, cultiva, crea distancias y supone reglas. No es simple intercambio ni circulación, no es apropiación vacua; es la técnica que asociada al ingenio tendría algo de ardor bélico y de buenas maneras, es la armadura de Atenea que resguarda a la virgen.

Hemos visto que los dioses entonces no son solo una fuerza o la encarnación infinita de una voluntad antropomórfica. Son intensidades que tienden cada cual en sus respectivas formas al exceso, pero es un exceso por lo demás particular, definido, que dependiendo de la potencia se integra en un circuito que continuamente se corta para desbordarse nuevamente. Puede decirse que el mundo de los dioses griegos tiende todo el tiempo a un

límite que se rompe sobre sí mismo ampliándose en otras figuras y mitos. Si la descripción homérica de la *Iliada* se relaciona directamente con la edad oscura griega, esta desterritorialización masiva que presenciaríamos solamente sería una parte del circuito del diagrama antes descrito, no como un reflejo, sublimación, proyección o falsa enunciación del deseo, sino como esas intensidades en un campo de fuerzas sociales que aun en sus reajustes se modifican para extralimitarse indefinidamente.

Pero si el mundo divino depende de la voluntad de Zeus, lo que significa que la menor de las causas provoca consecuencias inefables, y en ese sentido es un orden cuya fragilidad se expresa con la sola existencia de las potencias diversas, el mundo de los mortales parece desorbitado per se. La ambición, las guerras, la hambruna y las migraciones son solo algunos de los motivos expresos en las obras homéricas, y es únicamente a través de los descendientes de Zeus, como reyes, que vanamente se busca una imagen del tiempo divino. Pero si los dioses pueden arder cual potencia infinita en su circuito de desajustes, los mortales por su parte tan solo podrían aspirar al estatuto de héroes, no como hombres representativos, en la teoría de Emerson (2008), sino como excepciones de desmesura. Al respecto debe recordarse que los inmortales poseerían por su condición divina dicha característica innata, de tal modo que el circuito del diagrama se presentaría esencialmente en un quiebre continuo. Esto a diferencia del mundo de los héroes en el que la prueba, que legitimaría la condición heroica del personaje, enfatizaría la necesidad de alcanzar el punto de quiebre y la ampliación de los consecuentes límites.

2.3 EXCESOS MORTALES.

Los hijos de los dioses, pero de ascendencia mortal compartida, no podrían ser sino emanaciones de dichas potencias en una forma humanizada. Si el mundo de los dioses puede definirse cual reino de la libertad, el de los humanos acaso sería el de la necesidad. Siendo esto así, el destino de los héroes no supone tan solo una mediación entre ambos extremos de oscilación, o una legitimación de la nobleza en contacto con las divinidades, sino el diagrama que se recompone, independientemente de las formas, para manifestar las potencias del circuito. Esto significa que reducir a los héroes a una condición monolítica fácilmente interpretable sería en realidad un craso error, pues veremos que son más las diferencias que presentan entre sí los perfiles de cada uno que sus semejanzas.

Recordemos que la libertad desmesurada de los dioses se manifiesta en sus historias, la mayor parte de las veces, a través de intensidades que en la ruptura de ciertos límites reconfiguran el circuito ampliando sus horizontes. El ejemplo por antonomasia es el de la *Teogonía*, de Hesíodo, en el que en un eterno retorno el padre devora a sus hijos, el hijo se rebela para reordenar el mundo e incluso –en las versiones tardías- redimir al padre (Ibíd. 72)¹¹. En las representaciones humanas, que atañen a las gestas de los mortales, esto pasaría por ser tan solo una adaptación del estilo al contenido de lo humano y sus vicisitudes naturales. Sin embargo, lo que a primera vista parece tan solo una transposición implica una metamorfosis de la sensibilidad en la audiencia y en el cantor, hasta llegar al siglo de oro griego en el que encontramos la forma definida de la tragedia y la comedia. Así pues, si las gestas de los dioses -el estilo épico de algunos de sus mitos fragmentarios sobrevivientes o

¹¹ Se habla en estos términos de la existencia de la isla de los bienaventurados y la presencia de Cronos como imperator de dicho reino, lo que también se aprecia en la *Biblioteca* de Apolodoro cual versión tardía.

que se integran en la *Iliada*, la *Odisea* o la *Teogonía*- sirven para expresar las hazañas de los mortales, cuando el estilo se define al grado de llegarse al drama y la comedia las formas de lo humano se vuelven más sofisticadas, dejando sellado aquel mundo divino que bien podría haber sido el origen de lo humano. Vemos entonces que no hay comedia o tragedia que protagonice un solo dios a pesar de que en varias de ellas puedan aparecer brevemente. En nuestras palabras, y según lo visto, el reino de la libertad de los dioses habría de servir para pensar el reino de la necesidad de los mortales, donde si bien el modelo épico opera para ambas partes, sería la figura de los héroes la que devendría, con sus horrores, muertes, ridículo, abandono y olvido, nuevas intensidades que darían lugar a la reconstitución del diagrama de la épica (profundamente ligado a la lírica) en las formas del teatro emergente. En ello por supuesto, la continuidad, cierta forma de continuidad, se manifestaría a través de la sonoridad tanto del cantor errante, que de ser aedo parece el elemento en fuga de un ritual desterritorializándolo, como del coro teatral, que reterritorializa colectivamente la sobrecarga del circuito (Deleuze y Guattari 2002).

Los héroes, como los dioses, entonces presentan un catálogo de excesos que en principio derivaría del mundo divino cual emanación de dichas potencias. Vemos, sin embargo, que llegado cierto punto se vería en sus intensidades e imperfección que ese reino de la necesidad podía tener su propio diagrama quizás más complejo, como una reconfiguración, ya no como proyección o reflejo, que multiplicaría el mundo divino. ¿Puede en este sentido un dios griego arcaico ser infinitamente trágico e insuperablemente cómico? Lo cierto es que por discutible que sea la respuesta, en la forma que adquirió el diagrama de lo humano y la sensibilidad del siglo de oro griego, se puede apreciar que el horizonte de lo divino se detiene ante lo humano y que éste, en contraposición, se

expandiría incluso en sus límites finitos. Esto es, haciendo uso de las figuras de la desgracia y de la muerte, o de la risa y lo ridículo, que como es de pensarse suponen un límite de lo humano, en expansión, frente a lo divino. Entonces, en abierta paradoja, la experiencia humana griega pasa de las gestas divinas y la forma épica a una narrativa detallada que rompe los límites de lo humano, haciendo de la tragedia y la comedia una intensidad pura *in crescendo*.

En lugar de reducir a los héroes a un solo perfil, nuestra finalidad al respecto es disociarlos en formas únicas para mostrar que al igual que los dioses y sus potencias, en el caso de los mortales el registro de su imperfección termina por adquirir un carácter estético, a diferencia del mundo divino, del que en última instancia sobre sus defectos se guardaría relativo silencio –o bien la voz baja de una crítica filosófica - hasta finalmente quebrarse en la ruptura crítica que supuso el cristianismo siglos después. Los dioses entonces están limitados por sus vicios (no se puede hablar tanto de estos) y describirlos sería un acto de impiedad –como ya en la época de los filósofos griegos se observa- a diferencia de los mortales cuyas vicisitudes suponen únicamente otro tema más por perfeccionar en las técnicas de registro propias de los cantos corales, la escritura y el teatro.

Lo que caracteriza a un héroe, su potencia, decididamente parece ligada a su genealogía. Los hijos de Zeus suelen ser reyes, y conforme la ascendencia sea directa, indirecta o ligada a una determinada figura divina, tal es su posición en el cuerpo social de la nobleza. Sin embargo, a diferencia de lecturas que privilegian lo social e histórico, consideramos que en algún momento el sentido de la *paideia* (sea como educación o fuera en términos de cultura) desplaza o sustituye relativamente los referentes estrictamente sociales para enfatizar el carácter ejemplar en la figura del héroe. Esto se apreciaría tanto en

la recepción de la obra –en la audiencia- como que en el hecho de retomar personajes cada vez menos relacionados con el propio Zeus. Al respecto García Gual (1996) parece considerar que esto se puede vincular a la degradación de la figura del héroe en un período tardío, pero lo cierto es que cabe pensarlo simplemente en términos de un modelo social en vísperas de una apertura radical –independientemente de la valoración que le concedamos a dicho juicio como las que sufrieron tanto los griegos como los romanos en su momento.

Hablaremos entonces en primera instancia de los héroes arcaicos para después referirnos a los protagonistas de las gestas homéricas. La distinción es simple y se realiza en función de que los primeros son mencionados en varios apartados de la obra homérica, a diferencia de los personajes del mundo de Homero que tratan de aparentar ser la generación siguiente, o posteriores a esta. En este sentido en la *Ilíada* y la *Odisea* se habla frecuentemente de las hazañas de Jasón, Hércules y Perseo, siendo la técnica en la obra homérica de una astucia literaria fortuita, pues la sola comparación al ser mencionados los héroes de otras edades ya supone una equiparación con la siguiente generación, estatuto que adquirirían en los siglos venideros.

2.3.1 JASÓN

Una parte considerable del perfil de los héroes, e incluso en algunos casos su carácter esencial, se relaciona con lo genealógico. El caso de Jasón demuestra lo compleja y sutil que puede ser una red de significados al considerar sus ascendientes. El orden que sigue Apolodoro a veces es confuso, y cuando intenta seguir una cronología parece tener en mente más bien las categorías de la sensibilidad de su época. Lo cierto es, sin embargo, que la línea de nacimiento de Jasón es perfectamente rastreable en su biblioteca mitológica,

desde Deucalión, hijo del titán Prometeo, quien desposaría a Pirra, hija de Epimeteo y Pandora. Sin mencionar directamente a la familia extensa para concentrarnos en la cuestión que nos atañe, de esta relación habría de nacer Helén, de quienes supuestamente –según una interpretación- reciben el nombre los helenos. La paternidad de Deucalión –no su relación con Pirra- acorde al argumento de Apolodoro es discutible y en algunos casos, se le atribuye a Zeus, quien, recordemos, en una infinidad de historias toma la forma del marido, de un amante, de un animal o cualquier otra para engañar y seducir a la mujer que desea. Esta inflexión en la historia inserta de antemano una ambigüedad que parece definir el destino posterior de Jasón si lo comparamos acaso con la linealidad y carácter indiscutible de la genealogía de Hércules.

La complejidad de las genealogías suele apreciarse por igual en la extensión de estas. La descendencia de Helén habría de abarcar en términos generales a dorios, jonios y eolios. Al desposar a la ninfa Orseide engendra entre otros hijos a Eolo, luego rey de Eólida, región cercana a Tesalia (Apolodoro, 2002: 22). Eolo desposaría entonces a Enareta, de quien tendrá a Creteo, abuelo de Jasón. Debemos mencionar igualmente entre sus hijos a Sísifo, pues a través de dicha figura se establece un extraño primer vínculo con la línea genealógica de Odiseo. Creteo, con Tiro, tendría de hijo a Esón, y acorde a Apolodoro, Poseidón habría de tomar a su mujer y sobrina, transformándose en el río Enipeo para engañarla. De esta unión nacerían Neleo y Pelias, relevantes para la saga del vellocino de oro, la troyana y la de los trabajos de Hércules. De la unión entre Esón y Polimede, hija de Autólico nacería Jasón. Este Autólico, debemos recordar, era hijo de Hermes, de quien heredó su habilidad y astucia para robar, pues se dice que podía transformar lo que hurtaba al grado de volverlo irreconocible, o como Hesíodo dice “lo que

con sus manos cogía, invisible lo hacía” (173), y fue igualmente abuelo de Odiseo. Como veremos, Jasón comparte con Ulises una línea que nos dice algo del diagrama trazado, que a manera de circuito establece ciertas relaciones entre potencias.

Si examinamos los mitos que sobreviven del argonauta y sus hazañas no es de ninguna manera un héroe al modo de Aquiles o de Hércules; posiblemente en este sentido lo que sobresale de Jasón sea su astucia como estratega (lo que sería la figura del *estrategos*). La nave Argos habría de reunir incluso dos generaciones de lo más sobresaliente entre los mortales, en un viaje que aparentemente solo afectaba a Jasón o a su línea tribal. No obstante, concentra a una serie de integrantes de todo tipo, la mayoría de ascendencia divina. La lista es variable, pero en la versión de Apolodoro encontramos a:

“Tifis, hijo de Hagnias, que era el piloto de la nave; Orfeo, hijo de Eagro; Zetes y Calais, hijos de Bóreas; Cástor y Polux, hijos de Zeus; Telamón y Peleo, hijos de Éaco; Heracles, hijo de Zeus; Teseo, hijo de Egeo; Idas y Linceo, hijos de Afareo; Anfiarao, hijo de Oicles; Ceneo, hijo de Corono, Palemón, hijo de Hefesto o de Etolo; Cefeo, hijo de Aleo; Laertes, hijo de Arcisio; Autólico, hijo de Hermes; Atalanta, hija de Esqueneo; Menecio, hijo de Áctor; Áctor, hijo de Hípaso; Admeto, hijo de Feres; Acasto, hijo de Pelias; Éurito, hijo de Hermes; Meleagro, hijo de Eneo; Anceo, hijo de Licurgo; Eufemo, hijo de Poseidón; Peante, hijo de Taúmaco; Butes, hijo de Teleonte; Fano y Estáfilo, hijos de Dioniso; Ergino, hijo de Poseidón; Periclímeneo, hijo de Neleo; Augías, hijo de Helios; Ificlo, hijo de Testio; Argos, hijo de Frixo; Euríalo, hijo de MEcisteo; Penéleo, hijo de Hipalmo; Leito, hijo de Aléctor; Ifito, hijo de Náubolo; Ascálafo y Yálmeno, hijos de Ares; Asterio,, hijo de Cometes; Polifemo, hijo de Élato.” (Apolodoro 2002: 37)

Si seguimos los fragmentos mitológicos referentes a los argonautas, en la mayor parte de las veces, encontramos que Jasón no actúa directamente y sin embargo el mérito se

le atribuye cual protagonista de la saga del Argos. No es el mismo caso en absoluto de Agamenón, pues libra combates, sacrifica a su hija y logra mediar entre partes. No se trata de un *anax* o rey, pues Jasón encarna la figura del príncipe cuyo trono ha sido usurpado. Este príncipe, a diferencia de otras figuras de la nobleza arcaica, parecería, en contadas ocasiones intervenir y en la versión relativamente tardía de Apolonio de Rodas buena parte de las hazañas se libran o llevan a cabo únicamente por la participación de los argonautas. ¿Es posible que en el relato primigenio Jasón fuera el protagonista activo de su propio mito? Si consideramos la degradación relativa de la figura del héroe que García Gual (1996: 2014) ha demarcado, posiblemente en el modelo prehomérico de la saga el príncipe fuera más bien un combatiente. Lo que nos queda más bien de él, cual *imago* de su perfil heroico, parece estar relacionado con algún tipo de carisma que habría hecho posible la reunión de semejante grupo de personajes. Si lo comparamos con otros héroes mitológicos típicamente griegos, veremos que Odiseo por lo mencionado comparte ciertas intensidades, cual líneas de fuerza, con el propio Jasón. En ambos casos tenemos una larga travesía donde los personajes tienen algo de viajeros y exploradores, amplían horizontes y si pensamos en la geografía propia de la época, los dos héroes llegan prácticamente a los confines del mundo conocido, dejando tras su paso cierta marca a modo de huella –que denominaremos marcadores- y extendiendo la noción del espacio que se tendría –lo que podría pensarse desde el espacio literario hasta la realidad del mundo. Hay algo sin embargo extraño en el hecho de que Jasón se casara con una extranjera, Medea, que parece augurar tanto el etnocentrismo desmesurado reconocido en la edad de oro, como la fatalidad del destino –lo que no ocurre con Odiseo.

En la enunciación trágica de Eurípides, la intensidad venial de Medea y la estratégica de Jasón posiblemente llegan a su límite, para romperlo en una expresión que habría terminado por ser ridícula de no tratarse de dicho autor. Medea acaba de ser desterrada y su furor aumenta al hablar con Jasón, cólera que en su impotencia se vuelca sobre la prole para finalmente herirlo mediante el infanticidio. Este, por su parte, declara motivos en su defensa, de índole utilitaria; su habilidad estratégica en ese momento deviene una línea amoral como indiferencia ante el destino de su mujer, justificándose en el fin, de riquezas y el fasto real. Sabemos el final, lo que con frecuencia se olvida, sin embargo, es que la víctima en su desesperación se torna línea de muerte, adquiriendo la extraña potencia de desestabilizar el conjunto del diagrama. Antes de asesinar a sus propios hijos, Medea envía con ellos una serie de regalos, en conmemoración del himeneo, a Creúsa, hija de Creón, rey de Corintio. La descripción es minuciosa en cuanto a lo ocurrido, “enamorada de su belleza” la novia se prueba las prendas hasta perecer por el veneno, en tanto el padre, abrazando el cuerpo, queda atado a la vestidura de su hija muriendo. Lo que no sabemos de todo esto, sino por breve diálogo final, es la reacción de Jasón ante la puesta en escena del poder real de su anterior esposa y bien amada. Sus vituperios parecen entonces irreales, pues Medea se ha desdibujado del diagrama para dejar simulacros rituales en el circuito de fiestas anuales que se instituirían acorde a la tragedia. Lo que parece ser la última de sus maldiciones vaticina la muerte del estrategos transformado en cuerpo vacío, sin líneas de fuerza ni multiplicidades, “una astilla de la nave Argo herirá tu cabeza...”¹². (Eurípides, 2003: 92) Jasón habría experimentado la otredad, al extranjero en la figura de la esposa. Sus reclamos hacia ésta en la tragedia implican que Medea no habría sabido

¹² Eurípides (2003) Las diecinueve tragedias. México: Porrúa, p. 92

adaptarse, por lo que el protagonista habría de sufrir un falso retorno bajo la posibilidad de formar parte del régimen de Corintio, desposando a Creúsa. Esta farsa, regresión al carácter primario y su etnocentrismo, -pues en el diagrama mismo del mito ya se habían ampliado los límites de los horizontes culturales y toda regresión habría de ser fallida o abiertamente ficticia- es la que Medea pone en evidencia no sin una hipócrita doble moral; es curioso que en toda tragedia uno de los elementos estructurantes sea este. Medea, como extranjera, arrastra a los demás en una vorágine enloquecida para hacer relucir lo que queda de la verdad.

2.3.2 AQUILES

A diferencia de la saga del vellocino de oro, cuya forma primigenia se conoce tan solo por fragmentos hasta la obra de Apolonio de Rodas, en el caso de los personajes homéricos se tiene el suficiente contexto para realizar juicios de valor estético que tendrían implicaciones directas para el mundo literario. Sin considerar la pequeña *Iliada*, o el ciclo troyano, los héroes de la tradición homérica presentan suficientes semejanzas para definir el ethos heroico a la vez que diferencias suficientes por las que su perfil sobresale adquiriendo cierto relieve que escapa un tanto de la ficción. Al respecto, Aquiles, de los pies ligeros, debe pensarse como el primer personaje trágico con el que Homero sentaría el precedente de dicha intensidad en un sentido literario. Su genealogía parece simple en comparación a otros personajes cuyas relaciones entre partes suelen ser intrincadas. Egina, seducida por Zeus, tiene de este a Éaco, quien cual hijo directo del omnipotente mora en la isla de mismo nombre de su madre. Hera, celosa por lo ocurrido, libera una terrible plaga sobre el

territorio causando la muerte de sus pobladores, por lo que, ante las plegarias de su hijo mortal, Zeus transforma a las hormigas del lugar en hombres, mirmidones (Graves 2009; 236 y 333), restituyendo así el carácter nativo de sus habitantes. Éaco desposaría a Endeis, de quien tiene a Telamón y Peleo, ambos conocidos por sus hazañas e hijos, en el caso del primero el famoso Ayáx, en tanto el Pélida sería conocido como Aquileo. Debe recordarse, para contextualizar, que Peleo, junto con Telamón, asesina a su medio hermano Foco (cuya madre, la ninfa Psámate, tomaría venganza posterior transformándose en loba y exterminando los rebaños de la isla), por lo que el rey-sacerdote y padre los destierra del lugar. Peleo se haría famoso tanto por su amistad con Quirón, al que después le encarga la educación de su hijo semidivino, por someter Ftía, así como por haber participado en el viaje de los argonautas. Sabiendo Zeus que la profecía del destino (enunciada por Temis o Prometeo, según las variaciones) dictaminaba que el hijo de Tetis sería superior al padre, arregla su matrimonio de tal modo que fuera Peleo el marido, para contrarrestar de este modo la potencia manifiesta de la eternidad frente a la naturaleza mortal.

Se conoce parcialmente el relato fragmentario de las bodas de Peleo y Tetis. Es extraordinario, en cambio, que no exista una descripción lo suficientemente detallada de dicha unión tanto al concertarse como al final, cuando la diosa abandona a Peleo. Apolodoro menciona en un breve párrafo que por consejo de Quirón, Peleo mantuvo apresada a Tetis mientras esta cambiaba de forma –característica típica de las deidades marinas– “y aunque unas veces era fuego, otras agua, otras un animal, no la soltó hasta verla recuperar su forma primitiva” (Apolodoro 2002: 147). Las bodas se celebrarían con banquetes y cantos acorde a una determinada tradición. Si bien todos los dioses fueron invitados, la discordia (Eris) fue la excepción. Ante el agravio, esta potencia de sedición

arrojaría una manzana que solo podría ser para “la más hermosa”, suceso que traería como consecuencia el juicio de Paris, que, en última instancia, junto con el rapto de Helena, suelen ser los motivos mitológicos por los que Troya es arrasada. Es un tanto extraño, sin embargo, que en el diagrama conformado por las líneas de fuerza y el circuito de potencias, algo tan insignificante derivara en la destrucción de una ciudad entera. No nos detendremos específicamente en el relato según el cual Afrodita es la vencedora. Cabe, sin embargo, subrayar que siendo la vencedora la diosa del amor, el veredicto fuera necesario por algún tipo de coherencia interna conceptual dentro del propio mito, su lógica. Lo que nos interesa para el caso es cómo el diagrama de una tragedia épica, la caída de Ilión, se estructura en razón de pequeñas tragedias, resonando –habría que pensar en la lírica de los versos homéricos- alrededor de Aquiles cual centro de la vorágine.

El hijo de Peleo habría de compartir la fatalidad de los mortales al tiempo que aspiraría a su parte divina. Tal es la desgracia de este personaje, que en su cólera orgullosa debiera considerarse la primera figura realmente trágica de la literatura griega. Según las diferentes tradiciones, su madre por la noche lo dejaba en el fuego para destruir la porción paterna y mortal, para después untarle ambrosía por el día. Peleo descubrió a la diosa y viendo al niño retorciéndose en el fuego impidió completar el rito, privándolo de la inmortalidad. La madre, acorde a la versión de Apolodoro, abandonó en el acto a Peleo ante semejante afrenta. La tradición de Estacio, bastante tardía, describe la supuesta debilidad de Aquiles, en virtud de que al ser remojado en el río Estigia, Tetis lo tomó del talón mismo que quedaría sin ser enteramente purificado. Sea una o la otra, ambas versiones coinciden en la posterior ausencia de la madre y en la educación del héroe a manos del centauro

Quirón, quien habría de criarlo “con entrañas de leones y jabalíes y la médula de osos”, lo que en cierto modo debe ilustrar parte de su carácter.

A diferencia de otros héroes, la astucia, la evasión, la precaución o la prudencia no forman parte de su perfil y en la *Iliada* no es sino por la aparición de Atenea por lo que el hijo de Peleo logra contenerse para no hacer pedazos al rey de los hombres, Agamenón. Su frontalidad queda demarcada incluso por la profecía del propio Calcante, quien habría de enunciar que Troya no podría caer sin su presencia. Su madre, consciente del destino que le esperaba, intenta demorar su partida escondiéndolo entre mujeres, confiándoselo a Licomedes. Esta parte del fragmento mitológico parece tener algo de supervivencia ritual de esa extraña relación del guerrero con el cuerpo femenino como rito de iniciación, al grado de que se requiere de la presencia de Odiseo, no para identificarlo físicamente, sino para engañar al niño Aquiles, que a sus nueve o diez años selecciona una espada entre los vestidos y adornos mientras hacían sonar un clarín de guerra. No todo sería inútil en su refugio temporal, pues yaciendo con Deidamía habría de tener un hijo que después sería conocido como Neoptólemo, quién arrastraría consigo la marca de la tragedia por igual.

Por estos motivos, y sin riesgo de hipérbole, todo en Aquiles parece ser profundamente abrumador en el sentido de lo trágico. Su destino hilvanado por los hados desde la profecía divina por la que Zeus renuncia a Tetis –tan solo para disminuir su potencia entregándola en matrimonio a un mortal- hasta los campos de Troya, tiene el carácter de tormenta que se intensifica incluso con la ausencia del héroe, pues para que Ilión cayese tenía que estar presente e incluso al separarse de los aqueos su situación solo empeora. Aquiles en este sentido parece encarnar al individuo sobresaliente que tiene que morir para que la tribu sobreviva. No basta su orgullo, ni su fuerza leonina, tampoco su

velocidad por la que fue nombrado “de los pies ligeros”, pues desde dicha perspectiva tales atributos parecen ser no tanto su *ethos* como el *pathos* de la fatalidad. Es notorio al respecto que son pocas las líneas que podrían interpretarse con cierto sentido del humor tratándose del héroe, de palabras severas y de acciones semejantes. Tal vez solo al insultar a Agamenón parece querer escapar de un diagrama cerrado donde en última instancia termina por ser solo una sombra más del Hades. “Cara de perro”, con ese destello de ser humano que se subleva contra la inhábil autoridad le reprocha al *anax* su incapacidad y estulticia.

Aquiles sentado, en el punto en el que habrían acampado sus hombres, en un profundo rencor propio de su orgullo y su consabida cólera, opta por distanciarse de la batalla. Incluso cuando los troyanos comienzan por ganar terreno y Agamenón se retracta apologeticamente a través de Odiseo y otros, parece decidido a abandonar a los Atridas a su suerte. Pero su carácter y destino es tal que, cuanto más lejos se encuentra de la batalla, el espíritu trágico confabula para arrastrarlo consigo. De no haber estado en Troya habría sido completamente olvidado, pasando tan solo por otro ser humano insignificante; por el contrario, de hallarse en combate, sería inmortal, viviría por siempre en la memoria de los hombres. Habría que cuestionar este tipo de inmortalidad. Cuando a punto de abandonar Troya, Héctor mata a Patroclo, -el primo y de alguna manera doble o simulacro de Aquiles-, entonces hace suya la batalla y cumple con su destino, en una especie de *amor fati*. Comparándolo con otros héroes suele incurrirse en el error de ver en Aquiles una tesitura ciega por una violencia desmesurada que se manifiesta en la famosa cólera del héroe, expresión de su orgullo. García Gual, por ejemplo, al hablar de los grandes héroes y la *Iliada*, considera a Odiseo un personaje “más complejo que sus compañeros aqueos y también más moderno...” (2006: 182), a la vez que de la obra dice que en verdad no es una

“aquileida”(2006: 183), ambos juicios aparecen repetidos en su prólogo a la *Odisea* (2008), considerando a Ulises como “el más humano, de carácter más complejo, y el que menos recurre a medios maravillosos” (2006: 9).

Confrontar la humanidad de un héroe a la de otro parece ser, dadas las características de la sensibilidad de una época, una cuestión de criterio. Sin embargo debemos preguntarnos si acaso semejante noción no es sino otro engaño del *polytropos* Odiseo, que bajo sus múltiples formas pretendería de mil modos manifestar su sentido de la permanencia. Ulises, es un héroe bastante lineal. Una vez declarada la marcha a Troya y tras embarcarse, permanecerá fiel a los aqueos. Nada cambia en él fuera de sus engaños, solo sus formas, pero tras de sí subyace un mismo contenido. Lo anterior igualmente puede decirse de su regreso a Ítaca. Habiendo terminado la guerra y caído Troya, su movimiento rectilíneo, a pesar de todas las espirales que se deseen, es indiscutiblemente un *nostos*, el eterno retorno. Entender la figura de Odiseo es repensar la constitución de lo humano en función de los intereses de un período específico. De Aquiles a Odiseo tenemos esa transición básicamente del guerrero al hombre político. El exceso de Odiseo en este sentido son sus palabras, su discurso, y el revestimiento que hace de esto el arte de la persuasión – *polytropos* al fin y al cabo-, sin olvidar por supuesto su herencia del mundo antiguo, lo que se nos recuerda con el asesinato de los pretendientes del poder.

En donde otros habrían atacado, Odiseo nos recuerda que el *tyrannos* –rey soberano- debe dialogar, que ya no es un señor divino y que por tanto está sujeto al cuestionamiento sobre el derecho a gobernar. La tradición socrática, ante dicha interrogante, respondería que los pretendientes del poder debían ser los más sabios y fuertes, representados por la imagen del filósofo-rey. La *Odisea* evidentemente se vincula con tal noción del mundo,

estableciendo un marcado contraste con mitopoemas que privilegian otras características humanas, pero que poco o nada tienen que ver con las necesidades de la *polis*.

CAPITULO 3: LOS VIAJES

3.1 RITUALIDAD DE LOS VIAJES

El retorno supone una partida y en la tradición literaria occidental, Odiseo representa ambos movimientos haciendo especial énfasis en su regreso. Debe considerarse sin embargo en las disciplinas propias de la antropología social, tales como la etnología y etnohistoria, a lo largo del tiempo en diferentes culturas encuentran una correlación evidente entre los viajes y las alianzas, el poder político, las fuerzas sobrenaturales, el comercio y los límites del mundo en términos de cosmos, que diferentes tradiciones manifiestan independientemente de sus particularidades culturales.

Esta búsqueda por el conocimiento y la experiencia, partiendo de las travesías, puede considerarse, de acuerdo a lo anterior, como universal ya que en toda sociedad humana se presenta con su pertinente variación cultural. Partiendo precisamente de este tipo de referencias literarias y etnográficas transculturales, Helms establece el vínculo entre poder, conocimiento y distancia geográfica. Esto implica, en sus palabras, que el entrelazamiento de dichos ámbitos sociales se realiza a través de una asociación extensa, de redes sociales, y de elites con bienes e información extranjera (1988: 4). Se diría que la percepción, sentido y prácticas asociadas con lo distante, culturalmente hablando, conlleva la necesidad de especialistas que a su vez suelen ser miembros de las élites, ampliando de esta manera el flujo de productos, información y personas. Por estas razones, no es de extrañar que, dichos grupos asuman en las referencias etnológicas e históricas, un carácter político-religioso y que los personajes que detentan dicho estatuto tengan algo de liminales –atravesando umbrales y regresando.

Esta red integrada de una economía y flujos a distancia supone a su vez una noción del espacio y del tiempo mismo que afecta a sus participantes y a la manera como son percibidos. Desde las usuales referencias antropológicas del país distante, que remite al mundo de los muertos, hasta la caracterización de los reyes que deben de conocer las maneras de otros reinos y que a su vez sobresalen por su duplicidad y astucia (Lienhardt 1954: 465-466), encontramos en la literatura etnográfica de los viajes una reiteración continua de dicho fenómeno que tendría su equivalente literario en la *Odisea*.

La ecuación que establece Helms (1988: 16) es particularmente interesante debido a que sugiere que los viajes, en dicha contextualización etnográfica, son una manifestación de cierta inconformidad e individualidad manifiesta como tal, en contraposición al sedentarismo que sería equivalente a una conformidad colectiva. Lo relevante para nuestro caso es recordar que en el mundo antiguo, especialmente en Grecia, todo héroe mitológico parecería haber librado un cierto ritual de peregrinación, extendiendo de este modo los límites y fronteras de su región o reino, desde Hércules hasta el propio Odiseo.

En dicha distribución espacial del mundo –que también afecta al sentido del tiempo– las islas sobresalen dadas sus características naturales de distancia y proximidad, así como fronteras inmediatas al mar, siendo este último de una naturaleza ambigua y cambiante con la intermediación de la playa como punto de contacto entre lo extranjero y lo nativo (Munn 1977: 40-41)

La literatura etnográfica e histórica conocida sobre viajes y desplazamientos, ciertamente es significativa para lo que la *Odisea* nos dice acerca del tema. Espacialmente hablando, las islas y su circunnavegación implican no solo el establecimiento de un sistema

de límites y fronteras sino que su recorrido por estas también nos hablan de una posesión, propiedad o reclamo, independientemente de su carácter mitológico (Sahlins 1981). Por supuesto, en la ficción odiseica dicha navegación también sirve para demarcar el sentido del “nosotros”, “los otros”, “lo divino” y “lo profano” con relación a estas distancias espaciales y temporales. Cabría preguntarse al respecto si, a gran escala, en realidad lo que hace la *Odisea* no es sino establecer o presentar los límites de un espacio mitológico (de la misma forma como se podría intentar establecer los límites de un espacio religioso) y que por su exceso da lugar a una nueva forma, como sería, si consideramos la obra una protonovela, -y en este sentido muy particular un antimito relativo al logos.

Diversos autores han intentado encontrar el sentido del periplo odiseico, tratando de identificar las islas y la dirección del recorrido tanto del viaje de ida como del retorno. Lo cierto es que, asumiendo la dimensión mitológica de la obra, lo que parece importar menos son las direcciones reales, siendo lo relevante su orientación simbólica. En buena medida dichas coordenadas espacio-temporales apuntan más bien desde lo genealógico y ancestral hacia el presente, intentando darle forma y coherencia. Lo anterior es notorio cuando entendemos a través de los diferentes linajes, sea en la *Telemaquía*, o en el retorno odiseico, que dicho *leit motiv* en la obra termina por definirla, pues todos los personajes de una forma u otra se relacionan, llegando esto a una dimensión estética que ya no depende, estrictamente hablando, de los denominados adjetivos homéricos. Lo relevante, en contraposición con la *Ilíada*, al respecto, es que dicho contenido en lugar de un inventario de nombres y muertes –basados en fórmulas prácticamente de presentación de personajes– se entreve en ocasiones de manera subrepticia, bajo licencia poética, o incluso partiendo de nuevas formas, a diferencia de los antes mencionados adjetivos homéricos.

En el caso del Hades, que aparece como otra isla vagamente descrita, poco importa su locación, pues siendo los ancestros lejanos, remotos, no visibles y sombras, se vuelve prácticamente natural en la descripción dicha vaguedad, que solo acentúa la noción de unas coordenadas simbólicas cuya ficción es mitológica.

Existe la posibilidad de malentender esto partiendo de que toda ficción trata algo irreal y sujeto a un tratamiento basado en una estética vacua o mera recreación. La realidad tanto de la *Odisea* como de todo discurso mitopoético -folklórico u original- es que al tratar seres y lugares distantes, opera una contextualización de esto mediante una serie de recursos literarios y no literarios que redundan en tipo particular de política expresada. Esta regulación de las categorías y conceptos que influyen en la dimensión política también se retroalimenta de la utilización genérica que se establece con el conocimiento relacionado a lugares, personas y cosas lejanas (Helms 49)

El sentido político de esto, a través de la literatura de viajes y de la *Odisea* en particular, no debe entenderse como un sistema binario de oposiciones, pues lo cierto es que dicho contraste tiene incluso implicaciones rituales cuando lo distante es rechazado o evitado pero sujeto a un tratamiento de purificación, elementos que sobresalen por su presencia en la *nekya* de la *Odisea*.

Odiseo deviene impuro al cometer perjurio asesinando a Polifemo, pero este motivo en realidad, con respecto al periplo, parece no sostenerse si consideramos sus vicisitudes en conjunto y la falta del propio cíclope, al olvidarse de las sagradas reglas de la hospitalidad del mundo egeo. La respuesta simbólica tiende a enfatizar que lo que está en juego en la dimensión mitopoética, que aborda problemas reales en cuanto al retorno, es la distancia

espacio-temporal del recorrido, que habría de hacer de Odiseo un verdadero extraño ante sus semejantes.

Un efecto que no debe olvidarse, ni se deben subestimar sus implicaciones, es que tanto el exilio como el destierro conllevan como efecto colateral un mecanismo de expansión territorial (Helms 1988: 53; Thornton 1980: 27, 29). Lo anterior es ejemplificado por las tradiciones que atribuían a Odiseo el haber fundado nuevos linajes, al tratar de sus hijos Telégono y por igual Agrio y Latino, linaje que llegaría a considerarse responsable de la progenie romana, algo de lo que se ve en *Odysseus Acanthoplex* de los fragmentos sobrevivientes (Lloyd Jones 1996: 236-241)

Esto se encuentra profundamente vinculado con la noción ritual del rey peregrino, quien en su recorrido –fuera por alguna falta o por el solo hecho de pretender la posición real- se purificaría para ascender, reincorporándose a su sociedad con un mayor status. Por supuesto, los relatos épicos de victorias y trabajos como los del propio Ulises parten más o menos de los mismos principios bajo la premisa de fuerzas sobrenaturales, distancias mitológicas, peligros inminentes y conquistas que establecen los términos del regreso al punto de partida –como hogar o patria- haciendo del héroe alguien con más experiencia y sabiduría (Campbell 1949)

La distancia recorrida sin embargo es algo que debemos tener en consideración, pues el flujo de personas, mercancías e información se amplía en función del itinerario del rey peregrino. Incluso observamos en la propia *Odisea*, como en numerosos ejemplos de las distintas tradiciones culturales que se han registrado etnográficamente, que esta educación en las maneras extranjeras, en el conocimiento de canciones e historias, era esencial para

los jefes futuros o cualquier personaje de cierto estatuto para los que constituía un requisito necesario ser versados en las artes, de alguna manera esotéricas –o relativas a cuestiones religiosas- y poseer un conocimiento general de otras culturas, de acuerdo a las reglas de hospitalidad, que por igual caracterizaron al mundo grecomicénico.

Esta serie de razonamientos nos lleva a pensar que la afirmación de la individualidad atribuible a dichas prácticas contra el colectivo sedentario se da precisamente a través de los viajes que, de la misma manera suponen una política de intercambios, alianzas y contactos.

La connotación ritual del viaje en lo que se aprecia del periplo odiseico, que por igual se observa en determinadas culturas, es fundamental para entender que se trata de un conjunto de pruebas específicas –semejante a los trabajos de Hércules- que por igual se relacionan con la noción de los denominados ritos de inversión, también llamados de paso. Dicho concepto no es sino la necesidad del rey de experimentar los diferentes estados sociales al interior de su cultura –desde la humillación a la grandeza-, para tener el derecho de asumir el trono, liderazgo o jefatura según sea el caso (Turner, 1969). Como puede pensarse, la parte esotérica y religiosa interviene como forma de poder y conocimiento, al proveer al viajero de ritos específicos para su protección, lo que también contempla tabúes y secuencias definidas de hacer las cosas. En la *Odisea*, Ulises se ve obligado constantemente a seguir este tipo de requisitos de carácter ritual, que evidentemente suponen algo más –en términos mitológicos e históricos- que la simple narración poética. Los ejemplos rituales característicos de la *Odisea* incluyen el encuentro con Circe, el circuito de navegación, los consejos de Eolo, el tabú de alimentación, las reglas de

hospitalidad, la entrevista con Nausica y su padre en la corte de los feacios, etc., ejemplos algunos de los cuales antes han sido referidos en capítulos previos.

Helms (1988) nos dice al respecto que en determinadas sociedades a las que ella, de acuerdo a su criterio etnológico, caracteriza como tradicionales, cualesquiera sea el motivo que origina el viaje, la parte ideológica también tiene una función pragmática. En este caso, el navegante o viajero que atraviesa grandes distancias sin un control secular efectivo, hace uso de los principios de una religión o metafísica -expresada a través de la ritualidad- cuya finalidad y función real es garantizar la protección en un sentido pragmático frente a los otros. Esto debe entenderse que si bien tiene una parte ideológica, conlleva esa dimensión de realidad según la cual se está realizando un recorrido para mediar determinados intercambios (sea de productos, información o personas) en función de un sistema de reglas de orden cósmico, por lo cual la alteridad a su vez establecería sus términos y de los cuales derivaría una fusión de horizontes.

El factor de la distancia entonces, nos permite hablar de otros ámbitos de los fenómenos socioculturales, pues incluso la guerra como práctica social se asociaría a esto, siendo el disruptor de los modelos de comunicación e intercambios. No es de extrañar por estas razones que en las denominadas sociedades de suma cero -características de la Historia Antigua- formas semejantes a la piratería y el pillaje se desarrollaran en las costas, lo que habría de definir el mundo grecomicénico.

3.2 HERMES Y SÍSIFO: DIVINIDADES Y DISTANCIAS

Las figuras tutelares de Odiseo son Hermes y Atenea como puede verse en el texto. Cierta tradición atribuye el nacimiento del linaje odiseico al propio Hermes y en el caso de

Atenea su relación parece ser más bien atribuible a las características afines que aproximan a Ulises a dicha divinidad. Sin embargo no debemos olvidar que en esto, como en la tradición de aedos, traductores, interpolaciones y escoliastas, podría haber algún interés político en hacer sobresalir la influencia de Atenea –diosa tutelar de Atenas- por razones evidentes para el Siglo de Oro Griego.

La presencia de Hermes es, sin embargo, familiar y al mismo tiempo anómala. Por una parte Hermes es un *polytropos*, al igual que su descendiente. Es una deidad asociada al hurto, a cierta ganadería de pastoreo, a lo heráldico, a la astucia, a ciertas formas atléticas, a la trampa como forma de técnica y arte, y por supuesto también hace referencia a cuestiones comerciales. Se puede decir que Hermes, en este sentido, es un héroe –divinidad- cultural, lo que se aprecia claramente en los himnos homéricos que le atribuyen el nacimiento de la música y el descubrimiento del fuego. Como heraldo real y mensajero de los dioses es un diplomático consagrado a negociaciones entre lo divino y lo humano.

La etimología que da lugar a su nombre no es algo que debamos olvidar, pues de acuerdo a un cierto consenso deriva de la escritura lineal B y de la variante más cercana del griego que sería *herma*, haciendo referencia esto al “montón de piedras o montículo” cuya función se asociaba a los marcadores de poblados con relación a ciertos territorios (Brown 1947: 34-35; Helms 1988: 111-112) como podrían ser caminos, accesos a casas, divisiones entre predios y fronteras. Dichas rutas y límites divisorios tenían a su vez puntos de encuentro, algunos de los cuales habrían servido ritualmente para establecer el contacto con extranjeros.

Debe pensarse también que en el flujo comercial, al igual que los productos que circulaban la información también suponía un lujo, especialmente aquella que provenía de la realeza, y resultaba decisiva para librar guerras y establecer alianzas.

Es evidente, por estas razones, que Hermes fuese asociado a los largos recorridos y travesías o a su labor como mensajero de los dioses, por lo que de la misma forma la genealogía que nos lleva de este dios a su descendiente Odiseo tampoco debe extrañarnos. En todos ellos figura la idea de una noción de eterno y falso retorno, a la vez que una técnica que conlleva cierto arte.

Si nos remontamos a la genealogía de estirpe divina partiendo de Hermes encontramos que su descendencia inmediata se asocia a Sísifo, e incluso la paternidad de este último a veces, como en el caso de Diodoro Sículo, se atribuye a Eolo. Hijo de éste o de aquél, dependiendo de la tradición, lo es Autólico, cuya hija Anticlea, sería la madre de Odiseo. Independientemente de la secuencia, que en ocasiones por la versión de los mitos y de la propia *Odisea* modifica el cuadro, el trasfondo familiar de la *Odisea* es extraordinario si consideramos que en dicho retorno Ulises se ve refamiliarizado, pero sin reconocer directamente a sus ascendientes, como en el caso del propio Sísifo o Eolo al encontrarlos en las diferentes partes del relato. La segunda cuestión que debe llamar nuestra atención es el falso retorno que caracteriza a estas figuras semidivinas, como en el caso de Sísifo, quien ha sido retomado como metáfora para repensar el absurdo de la condición humana, en virtud de las continuas repeticiones a las que se veía asociado, dado su castigo divino de repetición infinita. Por la presunción de Sísifo y su habilidad en el engaño, hasta el hecho mismo de haber escapado de la muerte –Tanatos- y del Hades por un ardid según el cual le encomendó a su esposa no realizar los ritos fúnebres de su cadáver, de tal modo que la

culpara en el inframundo frente a Perséfone para pedirle regresar a reclamar esto. Zeus, por esto, lo condenaría a subir, haciendo rodar una piedra cuesta arriba, de vuelta en el Hades, que caería eternamente una vez que llegara cerca de la cima, por lo que Sísifo tenía que reiniciar el suplicio.

Desde Ovidio hasta Albert Camus, esta relación de Sísifo ha sido interpretada de múltiples formas. En nuestro caso, sin embargo, debemos contextualizarla y considerar que el paso de la falsa eternidad de Sísifo –de repeticiones continuas- a la eternidad abierta de Odiseo –hombre nuevo de la polis- supone esa transformación radical de una sensibilidad semejante a la que hizo a Zeus derrocar a Cronos. En el caso de las divinidades recordemos también, de acuerdo los mitos hesiódicos mencionados en los capítulos previos que Cronos tendría que haber operado en una temporalidad cíclica de eternidad cerrada, devorando continuamente a sus hijos, en tanto Zeus transgrediendo la normal, desafiando al tiempo, a su propio padre, abre la eternidad y redistribuye los poderes, dando lugar a nuevo orden. De la misma forma, en una trasposición de lo divino a lo mortal, Odiseo sería el hombre nuevo que escapando más allá de la muerte y de las figuras familiares, como la de Sísifo –o el propio Aquiles-, retorna en una temporalidad que consideramos una metafísica abierta, –lo que hemos denominado eterno retorno.

3.3 DISTANCIAS CULTURALES

El factor de la distancia física aplicada a una lógica cultural variable también nos habla de los propios productos, personas e información preciada proveniente de tierras lejanas. El carácter único de dicho capital se asocia necesariamente a dicha distancia y

deviene exotismo, lo mismo de Oriente que de Occidente al recordar los relatos mitológicos de las diferentes tradiciones que integran estos supuestos.

La guerra de Troya es en este sentido un choque de civilizaciones, pero a la par deja ver Homero aquello que caracteriza a cada pueblo, como la propia Troya de los caballos, u Odiseo siendo dejado en la costa de Ítaca con los productos feacios como obsequio de hospitalidad. Aquí nuevamente vemos una cierta relación entre lo que puede denominarse mágico con respecto a la distancia –lo que se aprecia igualmente en la geografía homérica- por lo que no es casual que algunos autores hayan considerado en su análisis etnográfico que los viajes mitológicos –incluso los desplazamientos que tienen una justificación mitopoética ulterior- son en realidad un discurso integrado cuyo fin es proveerse de ciertos bienes de estatus (De Laguna 1975: 165-168)

De la misma forma, si pensamos en los requisitos para establecer relaciones o comunicación con el exterior, con lo distante, extranjero, mágico y único, en dichos registros encontramos un monopolio que se constituye en clase sacerdotal-política propia de la nobleza o una élite, lo que se observa evidentemente en las sociedades grecomicénicas y los relatos mitopoéticos referidos. Esto constituye no solo una economía de dichos bienes preciados, sino que implica la noción de integrar esa distancia o esos poderes a sus propios centros de las orillas del mundo conocido (Helms 1988: 122) La búsqueda y exploración de las fuentes de origen de diferentes productos –incluyendo metales- fue el motivo de buena parte de los desplazamientos y establecimiento de colonias en el Mediterráneo basándose en el intercambio y en una relación con frecuencia cambiante con los centros hegemónicos. Los motivos para dicho comercio, a nivel de intercambio, fueron de diversa índole, en algunos casos eran de naturaleza política, en otros la finalidad era de carácter económico e

ideológico. Lo cierto es que los resultados estructurales serían variables –como se apreciaba en la historia antigua- y el tipo de relación particular tampoco es fácilmente definible pues nos habla de una relación “entre”, o bien de una “exclusión” que se demarca contrastando a través del tipo de intercambio, lo que también podía suponer un intercambio inclusivo (Leach 1983; Polanyi 1975; Sahlins 1981) Esto no debe extrañarnos pues en el propio relato odiseico dichas variantes son notorias y nos muestran en cada escenario una faceta diferente de Ulises, según tiene que actuar como aedo, mendigo, mercader, guerrero, viajero, náufrago, prisionero, marinero, o simplemente víctima del destino.

3.4 LA PEREGRINACIÓN DEL SOBERANO

La noción de una peregrinación ritual que legitima la posición del soberano es algo que también se ha manifestado en varias culturas y tradiciones de la historia antigua (Mirsky 1964: 3-10). Esto se enfatiza, por ejemplo, en la tradición latina de los emperadores romanos viajeros, como el propio Adriano Constantino, pero que tiene antecedentes incluso en la Grecia Clásica, si pensamos precisamente en los mitos de desterritorialización y desplazamiento, como los de Hércules, Jasón y, por supuesto, Odiseo. La idea de fondo en realidad suele referirse al derecho del soberano a asociarse con las divinidades y otros nobles, interés que se equipara a los límites –o carácter ilimitado- de su poder, fronteras y lugares sagrados, que se encontrarían en dicho recorrido.

Tal organización social establecía un monopolio de la distancia semejante al monopolio de la guerra y la casta –o clase- guerrera que por regla general integraba una élite. La responsabilidad de acceder y regular las fuerzas lejanas –pensando en el flujo de

productos, personas e información- debía hacerse evidente y activa –de allí la necesidad ritual presente en este ámbito por igual- y de la misma forma los especialistas –fueran comerciantes, heraldos o ejercieran ciertas funciones religiosas- debían mantenerse relativamente apartados de sus congéneres.

Otra cuestión que aparece es la necesidad de una figura soberana capaz de atravesar los diferentes planos sociales para entenderlos y regir sobre ellos. La noción de un poder transversal se vuelve casi un ideal partiendo de figuras como la de Odiseo, que en términos mitológicos asume distintas personalidades y roles incluso por debajo de su estatus, dando lugar a esa imagen del rito de inversión del señor que para ascender –o reasumir su posición- tiene que pasar antes por una serie de pruebas que lo obliguen a experimentar esos otros estados sociales (Turner: 1969).

En este punto debe recordarse que nuestra interpretación consiste en que, de acuerdo a la propia lógica mitopoética de los ciclos de retorno –de la *Iliada* a la *Odisea*- y a los referentes de las traducciones que habría de ordenar Pisístrato sobre los textos homéricos, la figura de Ulises es la del *basileus*, o señor gobernante, que si bien participa de la esfera de lo divino, no tiene las atribuciones, por ejemplo, del Átrida, Agamenon. Esto, evidentemente, coincide, en la secuencia histórica de las traducciones e influencia de la literatura homérica en la Grecia clásica hasta llegar al Siglo de Oro, con la aparición de los tiranos en contraposición a la figura tutelar del soberano, con el colapso completo del sistema palaciego administrativo propio, que daría lugar a la polis como urbe cosmopolita – de la cual Atenas devendría el ejemplo por antonomasia- y con la necesidad de un representante, de la nobleza, que fuera sujeto de palabra capaz de amedrentar y persuadir con la sola fuerza del discurso.

Otro elemento que debe tomarse en consideración es la relación evidente entre dominio y fenómenos vinculados con la distancia geográfica. El caso particular, de acuerdo a nuestra temática, es la necesidad del soberano o gobernante, de realizar estancias o haber vivido en tierras extranjeras como parte de la educación de una oligarquía o élite. Esta educación intercultural haría al dirigente más apto para tratar con toda clase de situaciones, adquiriendo prestigio e influencia de ultramar, a la par que se insertaría en un circuito de intercambios de mayores dimensiones, haciéndolo partícipe también de una hospitalidad – dada y recibida por extranjeros y nativos (Helms 1988:167)

Esto significa que hay un tipo de poder soberano que deriva del manejo de la distancia, tanto en un sentido práctico como metafísico, lo que se observa en la historia de distintas culturas a través de sus mitos. La *Odisea* no sería sino la expresión literaria o mitopoética de esto en la tradición occidental. Odiseo es, en el lenguaje contemporáneo, un bróker cultural que importa y exporta cualidades, que en su calidad de héroe, amplía la experiencia de lo humano –a través de una serie específica de excesos.

3.5 ETERNO Y FALSO RETORNO

La imagen del retorno en un sentido tradicional suele remitir por regla general al restablecimiento de algo semejante a un orden. Al examinar detenidamente la *Odisea* en este sentido, vemos en primera instancia que la nostalgia del personaje implica por cierta justicia poética, con la ironía que conlleva. Este simple regreso es lo que denominamos en la presente exposición falso retorno, pues se diría que es lineal (o de una circularidad

primitiva) y se presenta revestido de legitimidad y una especie de reconocimiento filisteo que lleva a pensar el "así es" o en su otra versión "es así" por motivos redundantes y característicamente sociales en lo que respecta al ensueño por un cierto orden (el regreso del rey, la triangulación entre padre-madre-hijo, el reino de los mil años, el establecimiento del paraíso entre los mortales, etc.,)

El eterno retorno, por su parte, es algo más extraño, y se diría metafísico, estando relacionado con el fenómeno de la autoconsciencia, sea como toma de conciencia o reconocimiento del sí mismo; parecería ser una partícula del fractal del sí mismo en una pureza auto-reflejante contenida en una serie de ritmos de temporalidad.

Es de imaginar, por tales razones, que la *Odisea* está plagada por doquier, se diría que es la matriz estructural del texto, de dichas variaciones del retorno, en algunos casos enhebrándolas para tratar de hacerlas indivisibles y mostrando lo que Italo Calvino denominó la odisea de la *Odisea*, omitiendo sin embargo dichas distinciones:

"¿Cuántas Odiseas contiene la Odisea? En el comienzo del poema, la Telemaquia es la búsqueda de un relato que no es el relato que será la Odisea. En el Palacio Real de Itaca, el cantor Femio ya conoce los nostoi de los otros héroes; sólo le falta uno, el de su rey; por eso Penélope no quiere volver a escucharlo. Y Telémaco sale a buscar ese relato entre los veteranos de la guerra de Troya: si lo encuentra, termine bien o mal, Itaca saldrá de la situación informe, sin tiempo y sin ley, en que se encuentra desde hace muchos años." (Calvino 1994: 14-15)

En esa sobreposición de retornos que consideramos, se yuxtapone por igual, la extraña presencia de escoliastas, comentadores y autores potenciales de la versión final de

lo que conocemos por la *Odisea*, dejando ver, de acuerdo a las diferentes tradiciones, que habría varias versiones de ésta, se diría, otros regresos -en el sentido literario- de Odiseo. El texto conocido nos presenta en última instancia esta ya mitológica dimensión de retornos - falsos y eternos- unidos bajo la trama originalmente hexamétrica de alguien -o algunos- que por razones pragmáticas simplemente fue llamado Homero, u homéridas en su defecto.

En abierta tensión con la *Ilíada*, la matriz estructural de la *Odisea* poco o nada tiene que ver con ésta, lo que despierta más sospechas y nos hace tomar distancia de las cronologías usualmente discutidas por distintos autores, incluyendo a los filósofos y lingüistas que han tomado partido por una u otra vertiente.

De acuerdo con lo expuesto, la *Ilíada* se asemeja a la memoria de la tribu en abierta recapitulación de una serie de sucesos, héroes y conflictos, que toman forma en el relato bastante lineal e incompleto de la *Ilíada*. Curiosamente, si uno piensa en la estructura del texto con respecto al modelo aristotélico de la obra de arte poética, coincide en sus lineamientos con una noción primitiva de su poética, esto es, respetando la noción de introducción, desarrollo, clímax y desenlace, aunque éste último no fuera la muerte del héroe en el texto *per se*. Se diría como señalamos en otro capítulo, que el gran acontecimiento estético de la obra, lo que acerca ciertamente el texto al siglo de oro griego es el destello de empatía que Aquiles presenta frente a Príamo al reclamar éste el cadáver de su hijo. Este fenómeno desde el punto de vista estético y narrativo es bastante cercano a lo que manifiesta, por ejemplo, Heródoto cuando opta escribir por sobre los otros en sus *Nueve Libros*, se diría buscando entender sus razones. Lo mismo puede decirse al tratar a los trágicos griegos, quienes presentan a la víctima rodeada de incomprensión, haciendo posible de este modo explicarle a la audiencia, hacerla comprender, los motivos ulteriores

del otro como gran interrogante.

Nada de esto se aplica para la *Odisea*. Su secuencia aristotélica parece tender más a la espiral que a una circularidad, cuyo desarrollo es bastante confuso si pensamos en una audiencia real y su narrativa oral, lo que a su vez nos hace cuestionarnos el final tan satisfactorio desde la sensibilidad contemporánea y contradictorio a su vez con el carácter de la propia obra. Uno recorre los pasajes de la *Odisea*, algunos de un preciosismo sospechoso, pensando que demasiadas manos retocaron esta o aquella línea, percibiéndose incluso el cambio de sensibilidad de una época y un estilo a otro. Lo que por ejemplo es canónico en la *Ilíada* al combatir dos guerreros, la exposición genealógica por ambas partes, en la *Odisea* se manifiesta cual artificio mal elaborado, que al final de la obra simplemente se desvanece. Del canto en el que Polifemo es cegado y se presencian actos de brutalidad extrema se pasa al delicado juego de las compañeras de Nausicaa cuando esta encuentra por vez primera a Odiseo, en lo que parece una imagen de la *Belle Époque* literaria. Por igual, es significativa la recurrencia o carácter recursivo en lo que hemos denominado retornos, de esa repetición de fenómenos de forma y contenido, observable en las fórmulas homéricas que se enhebran dando lugar a la imagen especular redundante de Odiseo que escucha el canto de sus vicisitudes y que después él mismo completa –fractal de autosemejanza- recurriendo a la narrativa de los aedos.

De acuerdo a las condiciones anteriores, se puede ver que la *Ilíada* se adecua con facilidad a un contexto y una época determinada como la que se ha establecido al fechar hacia el 800 a.C. e indicadores que nos hacen percibir ciertos elementos que después se desarrollarían en formas (estilos) y contenidos (temáticas). Si las transcripciones ordenadas por Pisístrato o los Pisistrátidas hacia el 500 a.C. respetaron el carácter original de las obras

es difícil de saber (Popper 1989: 148; 2002: 26-32). Lo cierto es que su época vive de los recuerdos del *anax* como señor divino, siendo su realidad la del *basileus* o *polemarca*, cual figuras simplemente nobles que devendrían tiranos.

Valdría la pena recordar que entre 356 y 323 a.C., por razones supuestamente genealógicas, Alejandro Magno se identificaba con Aquiles al grado según el mito histórico de que llevaba consigo un ejemplar del texto y dormía con este. Este extraño suceso que nos habla de la sensibilidad de un tirano que pretende encarnar la divinidad del hijo de Peleo o cierta forma de lo divino, pudo traer consigo consecuencias literarias no previstas: la conservación del libro en su forma conocida sin alteración alguna.

En abierto contraste con lo anterior, la relación de un tirano o pretendiente del poder con la Odisea no parece haber sido directa. La identificación más obvia nos lleva a los etruscos y a una tradición romana que nos habla de la figura de Ulises –incluso el cambio del nombre es significativo- como posible fundador de Roma. La versión de la Eneida de Virgilio termina sin embargo por hacer de Odiseo más bien un personaje secundario para la hegemonía latina a partir de Octavio Augusto¹³. Odiseo reaparecería intermitente en la tradición europea, pero como fenómeno literario contemporáneo nos lleva más bien al Siglo XIX y al XX, con tal o cual autor hablando de éste, como si se tratara de la representación de lo humano, del exilio, de la pérdida, de los viajes, del retorno, y por último, de un final sospechoso por su estatus de felicidad familiar en la triangulación padre-madre-hijo.

Hay un punto en el que, sin embargo, al tratar la distinción entre eterno y falso retorno emerge entre ambas obras homéricas un elemento en común, quizás señalando

¹³ Cabe pensar qué habría pasado de no ser desterrado Ovidio, quien en sus *Metamorfosis* le otorga a Odiseo un rol significativo basado en su capacidad intuitiva y verbal de comprender el futuro.

algún tipo de correspondencia en la técnica literaria por desarrollarse en la Odisea. Junto con las fórmulas y adjetivos homéricos que dan lugar a estas combinaciones de frases conocidas (Parry 1971: 119-239), se diría que la poética de Homero es un sistema de permutaciones que da lugar a una estética definida. En la *Ilíada*, como señalamos antes brevemente, la genealogía de los héroes es definitoria de su estatuto, no solo de nobles sino de personajes de alguna manera divinos –pues todos ellos por regla general comparten alguna deidad progenitora. Debe de considerarse que al relatar un guerrero su genealogía, previo al combate con otro, o a su muerte, explica sus motivos a la vez que irrumpe esta extraña recurrencia del sí mismo, en algunos casos de manera directa, y en otros siguiendo la lógica del aedo:

“¡Decidme ahora Musas, que tenéis vuestras moradas en el Olimpo, quién fue el primero de entre los propios troyanos o sus gloriosos aliados que acudió al encuentro de Agamenón! Fue el noble e inmenso Antenórida Ifidamante, que creció en las fértiles tierras de Tracia, madre de rebaños. A este, Cises lo crió en su palacio siendo aún un niño; se trataba de su abuelo materno, que había engendrado a Teano, de hermosas mejillas. Pero cuando alcanzó la medida de su magnífica juventud, trató de retenerlo allí y le entregó a su hija; así pues recién desposado, abandonó su lecho de bodas y partió en busca de gloria contra los aqueos contra los aqueos con doce combadas naves que lo seguían. A continuación, dejó sus proporcionadas embarcaciones en Percote, desde donde llegó por tierra hasta Ilión.” (330)

Licaón a punto de ser ejecutado por Aquiles le dice:

“¡Aquiles! Te suplico ante tus rodillas que te apiades de mí y me respetes la vida! ¡Ante ti, criatura de Zeus, me he postrado como suplicante, haciéndome acreedor de tu respeto, pues fue en tu mesa donde por primera vez probé el grano de Démeter el día que me tomaste cautivo en el bien labrado viñado y me alejaste de mi padre y mis seres queridos para venderme en la sagrada Lemnos por el valor de cien bueyes! ¡Luego fui

rescatado tras pagar tres veces el precio, y esta es la duodécima aurora desde que llegue a Ilion tras padecer tantos males; sin embargo, mi funesto destino me ha vuelto a poner ahora en tus manos! ¡Sin duda debo de resultarle aborrecible al padre Zeus cuando me entrega de nuevo a tus brazos! ¡De breve vida me ha engendrado mi madre, Laótoe, hija del anciano Altes, del Altes aquel que reina sobre los belicosos léleges y domina la escarpada Pédaso, a orillas del Satnioente! Príamo desposó a su hija, así como a muchas otras, y de ella le nacimos dos hijos, y tú a los dos pronto nos habrás degollad. ¡A uno –Poliodoro, a un dios semejante- lo derrotaste en la vanguardia de las tropas de a pie alcanzándole con tu afilada lanza, y ahora aquí se abatirá sobre mí la desgracia, pues mucho me temo que no habré de escapar de tus manos una vez que la divinidad me arrojó a ellas! ¡Pero te diré otra cosa, y métetela bien en tus entrañas: no me des muerte, pues no nací del mismo vientre que Héctor, el que mató a tu grato y valeroso compañero de armas!” (Ibíd. 594)

Tratándose de los combates el razonamiento que impera en la mayoría de los encuentros es el cuestionamiento de la genealogía del contrincante, su exposición, la muerte y la toma de armas dependiendo de su rango, en el fondo operando siempre la misma pregunta homérica:

“¿Quién eres tú y de dónde, que osas salirme al encuentro? Infelices de aquellos cuyos hijos se oponen a mi furor?” (596)

Este es un retorno bastante interesante de tomar en consideración, pues integra esos fractales que le dan sentido a la *Ilíada* en su sistema de repeticiones. La cuestión radica en que la *Odisea* parecería una derivación de estos retornos, pero llevado al límite, y no se trata del origen divino (*genea*) sino de su destino (*pathos*, ruta, camino y método) en el que la obra –el fenómeno literario- deviene otra cosa –se diría que el efecto excede a su causa- sea como primera novela, sea como antimito -pues rompe la estructura del mito- o bien,

incluso, cortocircuito del mito hacia la filosofía. Piénsese en la fijación platónica expresa en los diferentes diálogos en los que Sócrates acosa literalmente a sus interlocutores con líneas basados en la autoridad homérica, que por igual se cuestionan, pero a los que siempre se regresa, sea como punto de partida o bifurcación del giro a tomar la conversación.

Se puede introducir, de acuerdo a lo expuesto, una primera definición del eterno y del falso retorno. Este último, partiendo de la genealogía de los héroes, implica una imagen cerrada del pasado, sin importar su carácter divino, que de esa manera deviene condición de muerte. Se diría en este sentido que el falso retorno en su sentido pleno es Odiseo en su *nekyia* (evocación de los muertos) al Hades:

“Acercábanse, en esto, las almas de Aquiles Pelida, de Patroclo, de Antíloco el héroe sin mengua, y con ellas la de Áyax, en cuerpo y belleza el mejor entre todos los argivos después del Pelida intachable. Y al punto conociéndome el alma del rápido Eácida, llena de dolor vino a hablarme en aladas palabras: ¡Oh Ulises, rico en trazas, Laertíada, retoño de Zeus! ¿Qué proeza ya mayor temerario, podrás concebir en tu mente? ¿Cómo osaste bajar hasta el Hades, mansión de los muertos donde en sombras están los humanos privados de fuerza?” (Odisea)

Estas sombras que deambulan en el olvido son el pasado en su límite extremo, se diría que si se franqueara el pasado en el sentido de lo humano se llegaría a un olvido homérico –propio de las sombras que solo recuerdan al consumir la sangre de los sacrificios y ofrendas. El tema en su tratamiento literario se ha expresado en relatos breves como el de los *Inmortales* de Jorge Luis Borges, en el que un Homero amnésico tras una eternidad no recuerda ser el autor de sus obras, pues se diría que está más allá del tiempo pretérito.

El falso retorno es un tipo específico de repetición. Si se parte de las fórmulas homéricas deviene oración en el sentido religioso. No es extraño por estas razones que a Homero se le atribuyan los Himnos, pues el discurso del falso retorno conlleva la ritualización, imagen cerrada del pasado, olvido en su límite extremo y línea de muerte,

En contraposición, el eterno retorno se manifiesta entonces como una repetición quebrada, un tipo específico de repetición zigzagueante en el que el error y el azar irrumpen. Se diría que es un pasado puro en el sentido deleuziano, en tanto la lectura del pasado cambia, dadas las nuevas experiencias. El discurso del eterno retorno parece transfigurarse del carácter ritual al estético, poético y filosófico. Hay una autosemejanza, se diría que la conciencia se reconoce a sí misma en alguna de sus variantes, reproduciéndose fractalmente. Odiseo al escuchar su historia cantada *interrumpe* para completarla, a diferencia del canto de las sirenas en el *que Odiseo cree reconocerse pero que no interrumpe y no completa (no es capaz de hacerlo)*. El carácter cerrado del falso retorno del canto de las sirenas lo habría matado.

El eterno retorno, en otras palabras, supone una imagen abierta, se diría que se abre una brecha en el muro (si se piensa en los límites del ser). En su límite extremo deviene futuro y presagio del conocimiento de éste. De la misma forma su condición de temporalidad es anómala, pues no es pasado ni presente y evoca tan solo destellos del futuro. Tiresias, por ejemplo, es una manifestación del eterno retorno, no solo como intermediario entre los inmortales y los seres humanos, sino que su condición se expresa en su carácter híbrido de no-vivo (en su condición de progenie divina), no muerto (en su condición de sombra que recuerda y percibe el futuro), no-hombre, no-mujer (dado sus cambios de sexo), no-vidente (pues fue cegado), no-invidente (pues veía el futuro). En el

lenguaje deleuziano, Tiresias es un rizoma de lo más extraño, pues tiene algo de monstruoso su carácter indefinido. Su sensibilidad profética es de la misma forma inusual, pues su sentido del acontecimiento no es lineal sino que parece basarse en escenarios en los que Odiseo habría hecho una cosa o lo contrario en un sentido condicional:

"...Una vez atrancada tu sólida nave en la isla de Trinacia después de escapar a las cárdenas aguas, unas vacas pastando verás entre recias ovejas: son del sol, el que todo lo mira, el que todo lo escucha. *Si a esas reses respetas*, atento tan sólo al regreso, no a la patria podréis arribar aun con grandes trabajos; *más si en algo las dañas*, entonces predigo ruina para ti, tu bajel y tu gente. *Y si tú la esquivases*, irás tarde, en desgracia, con muerte de todos los tuyos, sobre nave extranjera y allí encontrarás nuevos males...".

A fuerza de ser reiterativo debe remarcarse lo extraño del pasaje, pues no se trata de una figura del destino que corre en una sola dirección inevitable. Odiseo es libre de elegir su ruta de regreso -o de muerte- porque en el eterno retorno se encontrarían disponibles todas las opciones, incluyendo la del libre arbitrio. Tiresias no sabe en el sentido divino del conocimiento (donde la relación de causalidad determina el absoluto), él solamente parece proyectar escenarios sujetos a ciertas condiciones particulares, perteneciéndole la voluntad de acción a Odiseo por completo. Esto aparentemente casual *per se* ya nos habla de la sensibilidad de otra época y de las modificaciones textuales, que veremos en los siguientes apartados. Lo cierto es que el hado fatal del destino en las expresiones homéricas que orillaron al Pélida Aquiles hacia la bella muerte de Vernant (2001b), no parece cernirse sobre Odiseo en la versión conocida del texto, pero sí en las tradiciones fragmentarias actualmente olvidadas.

La suma de condicionales, la generación de esos escenarios en donde se nos dice, como en el caso de Tiresias, “Si haces esto...si haces lo otro”, es algo insólito y desde luego único en la *Odisea*. La linealidad de la *Ilíada* en este sentido es indiscutible, en abierto contraste con la imagen del *polytropos*, que da muchas vueltas, lo que define en cierta forma el *ethos* de la obra al igual que al personaje protagonista. Esta distinción es característica de los términos mencionados, pues el eterno retorno implica todas las posibilidades, en tanto el falso retorno constriñe hacia una sola probabilidad como destino y ley, de ahí su estilo con frecuencia un tanto religioso.

El uso de los condicionales parece remitirnos al periodo presocrático y socrático, en donde las dudas se responden a través de dichas expresiones. Estéticamente, entre los presocráticos la formulación tanto de la pregunta como de la respuesta se versificaba (Eggers, Juliá y Gual 1981), no es sino hasta Platón y Aristóteles que puede decirse se asume una forma más directa, estableciendo otro paradigma narrativo. En la *Ilíada* el *pathos* es único, se diría que se le canta a esto precisamente, a la cólera funesta cual figura del destino, al poder de Agamenón y a la gloria de Aquiles. Vemos al respecto que en este nivel la *Odisea* funciona en otros términos, recordando ciertos diálogos de Platón, donde bajo estructuras condicionales una cosa u otra conduce a la fatalidad. La diferencia estriba en que la *Odisea* parece abrirse a las posibilidades de la elección odiseica.

3.6 RETORNOS HISTÓRICOS

Al respecto puede decirse que dichos términos nos indican en su linealidad demarcadores de autores e interpoladores involucrados. Esta relación lineal es

evidentemente más característica de la *Ilíada*. En la *Odisea* el caso es otro, porque el ensamblaje textual nos habla de tres o cuatro sensibilidades, se diría estéticas, contrapuestas, que corresponden a períodos de la historia distintos, en donde lo único que le da sentido al texto, tan confuso si uno piensa en su articulación final, es la travesía del retorno.

Alfonso Reyes (2003), en uno de sus prólogos clásicos nos dice al respecto sobre las obras homéricas que:

“La *Ilíada* y la *Odisea* se consideran las principales obras de Homero, aquélla un poco anterior a ésta. Algunos las tuvieron por obras de dos diferentes autores; otros, por obras colectivas que recogen composiciones de varios poetas. La personalidad de Homero es vaga y escurridiza, no hay datos suficientes sobre su persona; y las evidencias interiores de los poemas, sin duda a causa de las interpolaciones sufridas por los viejos textos, nos remiten a épocas distintas. Según los mejores testimonios y las inferencias más prudentes. Homero es uno- a pesar de las corrupciones o adulteraciones de los poemas-, se lo puede situar en los años de 700 a.C. Probable nativo de Quíos, es autor sucesivamente de las dos grandes epopeyas, pero no de los treinta y tres llamados Himnos Homéricos o de los Epigrammas Homéricos, ni del perdido poema burlesco *Margites* que aún le atribuía Aristóteles y cuyo héroe cómico sabía muchas cosas pero todas las sabía mal”, ni del *Batriachomyomachia* o Batalla de las ranas y los ratones, que anuncia e inspira de muy lejos la *Gatomaquia* del moderno Lope de Vega.” (IX)

Si bien hemos hablado de dicha noción Reyes evita tratar pasajes específicos señalando únicamente los comentarios generales de ambas obras:

“La *Ilíada* es más rigurosa y rectilínea en sus composiciones y corresponde mejor a una saga épica. La *Odisea* más elástica, combina en vaivén cuentos, tradiciones, relatos folklóricos y posee ya un carácter en cierto modo novelístico” (X)

Al retomar este punto de vista al pie de la letra debemos considerar la noción de que el nacimiento de la *Odisea* y su carácter elusivo, su ordenación tan extraña, la diferencia de estilos en los pasajes, e incluso la sensibilidad manifiesta tan dispar puede haber sido resultado de una sobresaturación de fragmentos acumulados de los nostoi, que de acuerdo a una determinada tradición erudita fue tomando la forma actual que conocemos.

Extrañamente, en su interpretación hegeliana del retorno, el filósofo Slavoj Žižek (2014) la asocia algo semejante a lo que nosotros hemos denominado eterno retorno. Su postura parecería reflejar el anverso de este:

“Por consiguiente lo que se halla sólo llega a ser a través de lo que se deja atrás...El movimiento reflectante debe considerarse como un retroceso absoluto en sí mismo... Así que solo en este mismo regreso surge aquello a lo que regresamos, comienza a existir o a ser percibido como una posibilidad donde antes no había ni rastro de él” (52)

La noción del retorno odiseico no surge en medio de la toma de Troya, si algo debe impresionarnos es que la obsesión de Odiseo por el regreso como hecho no se manifiesta literalmente en ningún momento en la *Ilíada* homérica. En realidad cabe decir que no tenemos testimonio alguno de esto ni siquiera en las supuestas otras tradiciones. Lo que incluso debería generar desconfianza es que revisando el catálogo de obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides este elemento tan importante que define al personaje no se manifiesta tan frenéticamente, al menos en los textos conocidos. Los referentes en dichos dramaturgos griegos deben darnos la medida del juicio para considerar cierta duda razonable, para desconfiar plenamente del artificio propio de la *Odisea* como texto.

El Cíclope de Eurípides presenta la mirada del personaje mitológico en ese marco propio del destino cruel en el que, engañado por el astuto Odiseo, es cegado y reducido a la

condición de víctima incomprendida, en contraposición al supuesto héroe quien manifiesta su carácter siniestro y orgulloso.

El Ajax de Sófocles ilustra algo de esto por igual, al mostrarnos a un Ulises condescendiente que comprende a Ajax (o dice empatizar con éste) solo cuando dicho personaje se suicida, después de sucumbir a la locura de creer que había matado a la nobleza aquea, percatándose de que, cegado por Atenea, había dado muerte a un montón de ovejas, viéndose nuevamente humillado de esta manera.

En este breve episodio se nota la crítica poética hacia el estatus del héroe, ¿Quién es el héroe? La respuesta parecería apuntar al desgraciado que trae consigo el infortunio, como si de una plaga se tratara, por la consecución de sus fines. García Gual nos habla de esto cuando trata la degradación del estatuto de los héroes. Conlleva esta degradación toda una serie de referentes históricos, propios de la *polis* de la edad de oro, que estableciendo valores democráticos se opone abiertamente a la tiranía y a cualquier tirano por heroico que este fuere.

Nuestra digresión sobre la relación entre tiranía y heroísmo no debe llevarnos a otros derroteros, pues desde el 400 a.C. los atenienses, fuera la élite o en las sesiones del ágora, hablaban de esto, lo que se observa en las declaraciones pronunciadas por Tucídides contra Pericles al criticar sus políticas; lo mismo puede decirse de Alcibiades, la gran esperanza fallida de una generación entera de atenienses. Sobre esto debe mencionarse como ejemplo más ilustrativo el de Alejandro Magno, quien en su conquista ambiciosa del mundo conocido llega a declararse divino, lo que es irónicamente tratado por Demóstenes en numerosas ocasiones.

Lo notorio en nuestro caso al tratar dicho punto, es que la atención recayera sobre esa característica heroica que se basa en cierta forma de injusticia cometida y no en la

supuesta proeza del retorno. Por un lado la respuesta lineal podría decirnos que obedece al espíritu de la época y sus problemas políticos, pero pensando en otros términos dicha impresión deja lugar a lo que podríamos llamar duda odiseica, la posibilidad de que los textos mismos no hubieran sido todavía articulados en el orden actualmente conocido, que ese orden fuera otro o bien incluso que dadas las múltiples tradiciones en disputa se diera por sentado que era una cuestión abierta, que cada aedo trataba a su modo al adular a tal o cual polis por la que pasara.

3.6.1 ANÁBASIS

Para el 368 a. C. tenemos la *Anábasis* de Jenofonte que nos relata un retorno inesperado resultado de la derrota del ejército persa de Ciro en el que una serie de mercenarios griegos estaban enrolados. Los famosos gritos de *thalassa, thalassa*, el mar, resuenan a través del tiempo, dando la imagen de un destello de nostalgia permanente por la costa. Esta proeza histórica es uno de los pocos referentes con los que contamos para validar una cronología que coincida en términos culturales -y por supuesto relativos- con las fijaciones propias de la *Odisea*.

La retirada de los diez mil presenta una serie de rasgos culturales característicos de la *Odisea*, como lo son el regreso a la patria, la nostalgia, la persuasión y las artimañas de combate. Debemos de considerar sin embargo que dicha obra es solo una escala más del ensamblaje de la versión final de la *Odisea*, porque si bien toca puntos esenciales, en otros la *Odisea* misma se distancia de tal modo que podría engañarnos en la integración de sus cantos. El nostos, en su deseo de regreso melancólico, surge al verse los griegos abatidos en territorio persa, habiendo sido guiados bajo promesas de fama y fortuna. Cuando el ejército de Ciro es derrotado por el de su hermano, el Rey Artajerjes, y los estrategos y capitanes griegos posteriormente son masacrados con el pretexto engañoso de una tregua, se forma un contingente a las órdenes de Jenofonte quien encarnaría la proeza de una marcha de regreso de proporciones épicas por las dificultades a salvar.

La cuestión a demarcar es, en primera instancia, un regreso condicionado por las circunstancias y un sentimiento de deseo de regreso que surge ante el fracaso:

“No en vano eran conscientes de hallarse en las inmediaciones de la corte del Rey, de que se encontraban rodeados por todos los sitios de un gran número de poblados y ciudades enemigas en las que nadie estaría dispuesto a procurarles mercado, de que se encontraban a no menos de diez mil estadios de Grecia y no tenían un guía que les abriese camino, un camino de regreso que, por otra parte, se encontraba atravesado por ríos infranqueables; los bárbaros que habían acompañado a Ciro en la expedición les habían traicionado y se habían quedado solos, no contaban ni siquiera con un jinete aliado, por lo que obviamente, ni en caso de victoria podrían matar a ninguno, pero si caían derrotados nadie sobreviviría. Con estos pensamientos, desmoralizados como estaban pocos fueron los que esa tarde probaron bocado y pocos los que hicieron lumbre, de hecho hubo bastantes que ni acudieron al campamento esa noche, sino que se echaron a dormir allí donde cada uno se encontraba, sin poder pegar ojo por la tristeza y por la nostalgia de su patria, de sus padres, mujeres e hijos, a los que creían que jamás volverían a ver. En tal estado de pesimismo, todos trataron de descansar.” (Jenofonte 2012; 104)

Sin detallar los pormenores, para el caso irrelevantes, lo cierto es que la necesidad apremiante de retornar surge ante una calamidad que se diría excedía a los combatientes griegos. En esa disección del retorno podríamos ubicar algo del sentimiento odiseico y contextualizarlo en ese espacio histórico-literario de los años de Jenofonte. En este sentido si pensamos en la sensibilidad de dicha época, en su estética, si las transcripciones de algunos de estos cantos los ubicamos entre el 450 y el 350 a.C. parecerían reforzar nuestra noción de una voluntad de retorno frente a la adversidad.

Esto no explica en modo alguno a la *Odisea* en su conjunto, sino nuevamente le da cierta luz a una serie de cantos que pueden identificarse con la suficiente certidumbre como para pensar que corresponden a una época y a una serie de preocupaciones vigentes. En la

Anábasis de Jenofonte debe mencionarse que, de manera odiseica, esa desesperación, esa línea de fuga en su retorno de muerte logra subvertir los términos fatídicos. Se diría que de una trayectoria cuyas probabilidades de éxito eran mínimas, conforme el contingente de los diez mil atraviesa aldeas, ciudades y pueblos, la fatalidad se trastoca en augurio favorable. La famosa apertura de la *Odisea* es la síntesis de un recordatorio semejante:

“Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio que después de destruir la sacra ciudad de Troya, anduvo peregrinando larguísimo tiempo, vio las poblaciones y conoció las costumbres de muchos hombres y padeció en su ánimo gran número de trabajos...en cuanto procuraba salvar su vida y la vuelta de sus compañeros a la patria” (1998: 51)

Por otra parte, siguiendo con la eterna sospecha de la disparidad entre los cantos odiseicos, a manera cómica en la *Anábasis* de Jenofonte, después de la larga marcha por tierra al adentrarse en territorio conocido con una salida al mar, sorprende que los mercenarios griegos dijese:

“Al término de la competición, se reunieron para deliberar sobre el camino que quedaba para recorrer. El primero en levantarse fue Leonte de Turios, que dijo así: ‘Compañeros ya estoy harto de empaquetar el bagaje, de marchar, de correr, de llevar las armas, de ir en formación, de montar guardia, de combatir...Ahora que hemos llegado al mar, mi deseo es descansar ya de una vez de tantas penurias y navegar lo que queda de viaje hasta Grecia tirado sobre la cubierta como Odiseo’. Al oír sus palabras, la tropa prorrumpió en gritos de aprobación. Un segundo soldado repitió lo mismo y así con todos los que intervinieron tras él” (2012: 179)

Esto es algo que a cualquier conocedor de la travesía odiseica extrañaría, pues el viaje de Odiseo, consta en la obra misma, supone una maldición por la que apenas el propio

Odiseo logró conjurar, perdiendo a toda su tripulación. Que esto se presentara entre mercenarios, frente al estratega y demás capitanes puede dar a entender que en las tradiciones del regreso odiseico y sus naufragios hay más elementos desconocidos que los que la obra con una supuesta estructura definida pretende decirnos.

3.6.2 RETIRADA DE ALEJANDRO MAGNO

La *Anábasis* de Alejandro atribuida a Arriano hacia el 145 d.C. retoma diversas fuentes para ilustrar el retorno del conocido personaje. Aquí el asunto se torna súbitamente sospechoso en exceso pues Arriano toma el modelo de historia militar de Jenofonte como ejemplo narrativo y escribe:

"Sostiene la tradición más difundida que Alejandro arribó al puerto Aqueo procedente de Eleunte y que la travesía la había hecho pilotando él mismo la nave capitana, y que una vez que estuvo en medio del estrecho del Helesponto degolló un toro en honor de Posidón y vertió una libación al mar con una copa de plata en honor de las nereidas...Subiendo hasta Ilión, hizo un sacrificio en honor de Atenea troyana, y ofrendó al templo su armadura completa, y cambio de ella tomó una de las armaduras dedicadas a la diosa desde la época de la guerra de Troya...Alejandro hizo un sacrificio en honor de Príamo sobre el altar de Zeus del Cercado, intentado aplacar la ira de Príamo contra el linaje de Neoptólemo, linaje del que él mismo era un epígono. ..Cuando tuvo lugar la Anábasis del os diez mil que marcharon con Ciro contra el rey Artajerjes; los sufrimientos de Clearco y de sus compañeros al ser capturados; y el regreso al mar de aquellos mismos conducidos por Jenofonte; todos éstos fueron hechos que alcanzaron entre los hombres mayor importancia debido al relato de Jenofonte, que la que habían obtenido Alejandro y sus hazañas. Y eso que Alejandro no había organizado su expedición acompañando a nadie, ni domeño sólo a quienes se opusieron a su marcha hacia el mar porque él huyera del rey persa; nada de eso. Es más, no ha habido hombre alguno, ni griego ni bárbaro que haya realizado tantas ni tan grandes hazañas, ni que por su número ni por su magnitud" (1982: 152)

De dicho párrafo deben considerarse varias observaciones realizadas por Arriano, y en particular las extrañas omisiones que manifiesta en materia mitohistórica. El motivo que orilló a Arriano a la redacción del texto, de acuerdo con sus motivos, fue la ausencia de un autor que tratara las hazañas de Alejandro de forma adecuada. El propio Alejandro en vida, según nos dice Arriano y la tradición grecolatina, se quejaba de esto:

"Dicen unos que Alejandro impuso una corona sobre la tumba de Aquiles y según otros también Hefestión hizo lo propio sobre la tumba de Patroclo. Según se cuenta Alejandro felicitó a Aquiles por haber tenido en Homero un heraldo que perpetuara eternamente su recuerdo y por ello *Aquiles podía considerarse en opinión de Alejandro el más afortunado de los hombres de una manera suficientemente digna* (el vacío se refería exclusivamente a esto, y no al resto de su fortuna), pues nadie, ni en prosa ni en verso, le hizo una composición digna; es más ni siquiera se había compuesto en su honor ningún canto coral como los que tuvieron Hierón, Gelón, Terón y muchos otros, hombres que en nada habían sido comparables con Alejandro. De todo ello se derivaba que las hazañas de Alejandro eran mucho menos conocidas que las más insignificantes que le precedieron" (Ibíd.)

Es en verdad estremecedor percibir en estas citas la ausencia de Odiseo o de cualquier referencia a su retorno, no solamente en Arriano sino en lo que se supone se atribuye al propio Alejandro y la supuesta línea aristotélica del propio Calímaco. Si partiéramos de este texto clásico como pilar literario, en un sentido histórico lo aterrador es que la figura de Odiseo es inexistente de principio a fin. En las anécdotas atribuidas a Alejandro Magno por Arriano, antes mencionadas, la admiración perenne por Aquiles es clara al decirse de este "el más afortunado de los hombres". Semejante juicio es cuestionable y dudoso si partiéramos de la veracidad de la *nekyia* odiseica en su descenso al Hades en el que Aquiles nos dice:

"No pretendas Ulises preclaro, buscarne consuelos de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron" (Homero 1998: 212)

En otras traducciones el sentido es el mismo independientemente de la variación poética:

"Aquiles- No intentes consolarme de la muerte, esclarecido Odiseo, preferiría ser labrador y servir a otro, a un hombre indigente, que tuviera poco caudal para mantenerse, a reinar sobre todos los muertos" (Ibíd.: 244)

Estas líneas -si se parte de la generación de los presocráticos, pasando por la filosofía platónica hasta la influencia aristotélica- tendrían que haber sido significativas en las discusiones intelectuales de la época, pero los rastros que pasan por Alejandro Magno hasta la pluma de Arriano nos muestran lo contrario, una laguna de omisiones que probablemente indican la gestación del texto de la Odisea de manera interrumpida.

Contamos con otros indicadores que demuestran contradicciones infranqueables en la sensibilidad expresa en los textos con respecto a su supuesta época, como el caso de la proskynesis, que fue harto problemática para los grupos griegos que siguieron a Alejandro Magno hasta los confines del mundo. La proskynesis era un tipo de genuflexión que implicaba arrodillarse ante el soberano, y que, de acuerdo a las fuentes clásicas, se atribuía como costumbre a los grupos persas, lo que no necesariamente suponía veneración, en el sentido religioso, pero que para los pueblos griegos sí se vinculaba con la sacralización ritual (Arriano 1982: 30). Dicha práctica fue motivo de una severa controversia cuando

Alejandro Magno la insta en su corte, dando lugar a un choque cultural entre persas y grupos griegos. Arriano señala algunos de los supuestos argumentos para rechazarla en boca del sobrino de Aristóteles, Calístenes:

"...si la *proskynesis* se reserva a la divinidad como máximo honor es porque se trata de algo que está por encima de nosotros y no nos es lícito ni siquiera tocarlo; también en su honor se organizan los coros y se entonan peanes. Nada Hay de extraño en ello, cuando ni siquiera los dioses todos reciben idénticos honores. Es más, por Zeus, hasta los héroes reciben honores distintos del de los dioses. No parece pues, adecuado confundir todo esto y ensalzar a los hombres a una dignidad excesiva, exagerando sus honores, para aminorar (en la medida en que los hombres pueden influir en esto) la honra de los dioses hasta niveles inadecuados, queriéndolos igualar a los hombres" (34)

Calístenes, según Arriano, habría de tratar el tema desde diferentes puntos de vista, incluso instando a la reflexión al joven tirano, presentándole los ejemplos de aquellos que antes habían sido servidos de esta manera y su trágico desenlace. No logró, sin embargo, hacer cambiar de parecer a Alejandro y eventualmente le valió a los cortesanos, persas y medos, una mayor influencia política en las decisiones de este. Para evitar más digresiones al respecto basta señalar que Calístenes fue torturado hasta la muerte, de acuerdo a las fuentes ptolomeicas, habiendo sido asociado a la conjuración de los pajes. Lo que llama la atención de esta controversia en primera instancia es que los pueblos griegos tenían una versión de la *proskynesis*, en la tradición del suplicante, misma que se representa tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea*. Cuando Príamo, por ejemplo, reclama el cadáver de su hijo Héctor, son los dioses quienes lo instan a la súplica, Hermes mismo se manifiesta diciéndole:

“¡Anciano, en realidad soy un dios inmortal que ha venido ante ti, Hermes! ¡Mi padre me envió para que te sirviera de escolta, pero ahora he de irme de nuevo para no ponerme a la vista de Aquiles, pues sería indigno que un dios inmortal mostrara abiertamente su afecto hacia los mortales! ¡Entra, pues, y abrázate a las rodillas del Pelida, y dirígele suplicasen nombre de su padre, de su madre, de hermosos cabellos, y de su hijo, para conmover su ánimo!” (2013: 692)

En el caso de la *Odisea* cuando el protagonista naufraga en la isla de los feacios, Nausica le aconseja:

"Después que entres en el palacio y en el patio del mismo, atravesarás la sala rápidamente hasta que llegues a donde mi madre, sentada al resplandor del fuego del hogar, de espaldas a una columna, hila lana purpúrea, cosa admirable de ver y tiene detrás de ella a las esclavas. Allí también, cerca del hogar, se levanta el trono en que mi padre se sienta y bebe vino como un inmortal. Pasa por delante de él y tiende los brazos a las rodillas de mi madre, para que pronto amanezca el alegre día de tu regreso a la patria, por lejos que ésta se halle. Pues si mi madre te fuere benévola, puedes concebir la esperanza de ver a tus amigos y de llegar a tu casa bien labrada y a tu patria tierra." (2008: 159)

En ambos casos la súplica presenta semejanzas y diferencias. En la *Ilíada* son los dioses los que instan a esto, bajo el argumento de lo sagrado del cadáver de Héctor, en tanto en la *Odisea* es Nausica. Curiosamente en las dos obras una deidad acompaña al suplicante, haciéndolo invisible para ocultarlo de la vergüenza pública y de las posibles afrentas. Si regresamos a la *proskynesis*, resulta por completo absurdo que el sobrino de Aristóteles, Calístenes, desconociera estos pasajes, o que los omitiera, siendo que los miembros de la corte habrían sido educados más o menos en los mismos términos. Dejando esta incógnita aparte, lo cierto es que en el círculo alejandrino al menos se habría visto esta *proskynesis* del suplicante al rey guerrero, más no hay referencias en los textos al menos de prosternarse

ante una mujer noble en suplica. Este detalle nuevamente re-crea esa distancia extraña por la que sospechamos que la Odisea se oculta en sus pliegues continuos de retornos y en los desfases literarios de sus escoliastas.

Siguiendo con esta línea, debe cuestionarse, aún dado el contraste, la doctrina mendicante que aparece en la Odisea cuando se habla de los mendigos y los extranjeros como enviados de Zeus. Unos y otros serían, desde ese punto de vista, los suplicantes por antonomasia. Lo cierto es que las leyes de la hospitalidad parecen en la obra querer decirnos algo sobre un período en el que ya no se toman realmente en cuenta y en cierta forma el periplo del héroe es debido a dicha falta, tanto por cometerla como por sufrirla. Si partimos de los saqueos de Odiseo, no solo en la propia Troya sino en la ruta inicial del retorno, vemos que el pillaje es parte del comportamiento premeditado, especialmente en esas islas o pueblos vinculados a Troya. Sin embargo, una vez en la geografía fantástica, Odiseo se vuelve víctima y se ilustra a la inversa el sufrimiento causado por ello:

““¡Ay de mí! ¿Qué mortales tendrán esta tierra a que llego?

¿Insolentes serán y crueles e injustos o al huésped

tratarán con amor y habrá en ellos temor a los dioses?” (119)

La ironía es tal que habiendo Odiseo tomado conciencia de eso, con frecuencia sus hombres incurren en falta con severas consecuencias, habiendo sido advertidos por Odiseo:

"Y yo entonces reuniendo a mis hombres hablé de este modo:

pues nos queda en la nave, ¡Oh amigos!, comida y bebida,

no toquemos las vacas, no venga algún daño, pues ellas

y las recias ovejas también son de un dios poderoso,

del dios Sol, el que todo lo mira, el que todo lo escucha" (226)

Esto no es algo que deba pasar inadvertido, pues la economía comercial del Egeo dependía de la hospitalidad, y en algunos casos, tanto para el período micénico como en la edad de oro ateniense. La violación a esta regla implícita fue otro elemento condicionante de la secuencia de quiebres y crisis culturales.

3.7 SENSIBILIDAD AFECTIVA: EL RETORNO, FIGURA DE LAS EMOCIONES

Barthes en sus *Fragmentos de un Discurso Amoroso* (1993, 46) nos dice, como definición más perversa que pueda pensarse del amor, que *el amante es aquel que quiere hacer sistema* (p.46). Ciertamente haría falta ahondar cada término que nos presenta dicha noción, pero la idea de reproducción (sexual-afectiva) y sentido (reflejo-repetición del afecto) ya se encuentra en esta definición.

Al insertar la *Ilíada* y la *Odisea* bajo dicho esquema puede verse el corto-circuito abierto entre ambas obras y la sensibilidad afectiva que ambas manifiestan. La distancia entre los dos textos no podría ser más abismal, por lo que a fuerza de reiterativos acabaremos siendo categóricos. En tanto el problema afectivo de la *Ilíada* oscila entre el botín de esclavas y el *therapon*, compañero de batalla que da lugar a una afección homosexual, en la *Odisea* esto es por completo inexistente. Se diría que de no ser por los personajes y cierta historia compartida, estamos en otra dimensión de la realidad, claramente en otra sensibilidad. Con tantos amoríos y pasando por tantas islas, Odiseo es más bien un colonizador, fundador de ciudades. Esto todavía nos acerca al 500 o 400 a.C. lo que es aceptable en la cronología homérica usual de transcripciones e intertextualidades.

El problema radica en los pasajes que son de un romanticismo extraño, que a falta de un término mejor podríamos designar como romanticismo grecolatino. No utilizamos estas palabras sin fundamento. Dicha idea, si bien de origen griego, parece haber alcanzado su forma definitiva en la Roma del 100 a.C. al 200 d.C.

Son varios los elementos a tratar bajo esta terminología, pues si bien es difícil definir el romanticismo, según Isaiah Berlin (2000), lo cierto es que los pilares de este concepto, salvando la rebeldía decimonónica, se basan en la patria y en la mujer. En este punto la discusión toma otro cariz abiertamente contrastante, pues regresando al abismo que separa a la *Ilíada* de la *Odisea*, tal concepto es inaudito para la primera de estas obras. El conflicto bélico troyano se libra no entre patrias sino en lo que parecen regiones unidas por algún tipo de juramento (tanto en el caso de los danaos como el de los aqueos). Este juramento no debe desestimarse, pues nos habla de genealogías y de acuerdos políticos de los que dependía el *anax*, ilustrado por la rivalidad entre los pretendientes de Helena, habiendo sido Menelao solo elegido después de que los contendientes jurarán respetar el pacto, independientemente de la decisión final.

La idea de una asociación semejante nos habla de una protoconfederación griega –la historia griega vería ejemplos de varias confederaciones posteriormente- y no precisamente de una patria. Rastrear los orígenes del término supone una investigación aparte. Lo que podemos demarcar, sin embargo, es que no parece ser un tema que hubiese surgido en el período de auge de la polis como fenómeno político-económico de carácter único. En otras palabras, no tenemos un diálogo platónico ni presocrático en el que se hable de esto. Curiosamente la carta novena pseudo-platónica señala los deberes de uno hacia la patria, sus familiares y amigos. Su carácter apócrifo es aceptado en general como tal.

El otro problema infranqueable surge ante las traducciones que consideran intercambiable el término patria por el de hogar (observable tanto en la *Odisea* como en la *Anábasis* de Jenofonte), lo que nos remite a una serie de connotaciones que por sentido común tendrían una mayor resonancia en la sensibilidad grecolatina posterior, que en la de un griego del 550 a.C.

Si bien fijar la cronología del surgimiento del discurso acerca de la patria es relativamente problemático, el discurso amoroso dedicado a la mujer termina por zanjar dicha brecha. Se diría que la duda relativa se vuelve certidumbre de duda. En la *Ilíada*, Helena es vista como un bien de intercambio, que debe recuperarse. Independientemente de su estatus, de su opinión o de su afecto, parece recordar las historias de las *xoannas* o estatuillas sagradas, que para asediar una ciudad exitosamente debían ser tomadas por las armas o mediante alguna otra artimaña. Ese paralelismo no es casual y se ilustra incluso en el robo de la xoanna de Troya, supuestamente una efigie de Atenea, que subrepticamente Odiseo, de acuerdo con los relatos paralelos a la *Ilíada* y a la *Odisea*, logra sustraer, atestiguándolo la propia Helena enmudecida del temor.

En este sentido particular, Penélope es otra anomalía bastante extraña de la *Odisea*, que no termina de cuadrar con los relatos mitológicos anteriores. En el *Catálogo de mujeres* o *Eeas* de Hesíodo, solo es mencionada por su relación con Odiseo sin hacer referencia a su virtud, lo que en sí es bastante extraño, siendo que en las formas primitivas de carácter homérico el personaje tiende a ser adjetivado de acuerdo a aquella característica que lo define. En la nota de Eustacio, que habría tomado la referencia del catálogo, se nos dice:

"Pues a nuestro linaje hizo dos hijos únicos el Cronión, de esta forma: Arcisio engendró un hijo único, Laertes; a su vez, hijo único engendró a Odiseo su padre; Odiseo, por su parte como único a mí me dejó en el palacio tras haberme engendrado.

Ha de saberse que hacen descender de Zeus y de Euriodia a Arcisio, de este y de Calcomedusa a Laertes, de este y de Anticlea a Odiseo, de este y de Penélope a Telémaco y de este y de Policasta la hija de Néstor, según Hesíodo a Perséptolis:

Y tras haberse mezclado con Telémaco por causa de la áurea Afrodita, a Perséptolis, entonces dio a luz Policasta de hermosa cintura, la hija más joven de Néstor, hijo de Neleo" (Hesíodo 2006: 138-246)

Es extraño, no solo si tomamos la extensión y magnitud de la *Odisea*, que se tratara de citas tan breves y confusas, lo que debería de darnos una idea de la articulación del texto en una serie de fases que algunos autores han considerado fue realizada en dos segmentos o incluso más partes.

3.7.1 PROTOROMANTICISMO O ROMANTICISMO PAGANO

Si partimos del tratamiento estético de las listas de naves y de nombres, que cronológicamente hablando se considera anterior, como parte del corpus de fórmulas líricas para facilitar el procedimiento de rimado, la noción abierta del retorno hacia la patria y hacia la mujer amada se vuelve por completo paradójica. El inventario que observamos en Hesíodo al hablar de las mujeres sobresalientes, o del propio Homero al enlistar mecánicamente los navíos en la costa troyana, tiende a delimitar una genealogía sin acentuación excesiva de los pormenores. En abierto contraste con esto, en la *Odisea* irrumpe un discurso que versa indirectamente sobre la patria y la mujer amada, que parecería ser más bien un reflejo grecolatino propio de la Roma de Octavio Augusto, y del discurso que ya se encuentra entre poetas de esta época: Catulo, Tibulo, Propercio, Virgilio y, por supuesto, Ovidio.

El adjetivo que en la *Odisea* se le da a Penélope, la discreta, no es usual. En las diferentes traducciones tiende al mismo significado, y nuevamente no tenemos referentes semejantes en la propia *Ilíada*. Recordemos que los aedos, para facilitar el procedimiento de combinaciones en los hexámetros, tendían a reciclar adjetivos y fórmulas para facilitar la versificación, lo que tiene como efecto que en muchos casos una serie de adjetivos se utilicen o apliquen a personajes sin una relación directa o semejanza obvia. En la *Ilíada*, en particular, esto provoca un efecto bastante extraño de monocromía, que por ejemplo Gladstone (2014: 457-499) asocia al predominio de ciertos colores en el mundo homérico, rojos y azules, blancos y negros, sin distinguir entre sus matices. Esto se relaciona con la evidente sensibilidad de la época, que propendía a una sonoridad y no a un marcador visual como el de las culturas contemporáneas. Siguiendo con la línea argumentativa de Gladstone, esta ceguera al color -como la denomina- se observa en las descripciones y en la ausencia de distinciones apropiadas -la reducción de términos- lo que a su vez repercute en los adjetivos. Solo al contrastar esta idea y su aplicación en ambas obras homéricas nos da otra noción de la profunda ruptura entre dichos textos, siendo la *Odisea* de una vívida coloración, y tomando distancia de las listas usuales que presenta la *Ilíada*.

El problema de la virtud de Penélope, sea su castidad, discreción o fidelidad, no se resuelve tomando el texto en su conjunto. Es posible argumentar que los pasajes en los que Penélope interviene son los últimos en integrarse al conjunto textual de la *Odisea*. Uno puede figurarse a un escoliasta erudito haciendo toda clase de experimentos literarios, en los que simplemente recortaba su figura o extendía su diálogo para decir esto o aquello, y hablamos de un período más bien latino, de consabida influencia griega.

La cuestión nuevamente es el surgimiento de este extraño prerromanticismo o si se quiere denominar romanticismo pagano, que no es directamente homérico ni ateniense, en el que la nostalgia por Ítaca conlleva como presupuesto a Penélope la discreta.

Si pensamos en el *Catálogo de Mujeres* de Hesíodo (2006), por ejemplo, éste, en sus fragmentos, trata el contexto de cada una en un par de líneas, lo que coincidiría con la lógica del inventario propio de las listas. Algo de esto subsiste en la *Odisea* cuando Ulises al descender al Hades pasa revista por una serie de sombras hasta llegar a las grandes Eeas o damas. El orden del texto tiene incluso algo de ritual pero de un artificio por lo demás extraño en el orden que sigue. Ante la turbamulta de sombras reunidas alrededor del sacrificio realizado, es inexplicable la razón por la que el primero en tomar la palabra sea Elpénor, cuya muerte en los cantos anteriores tiene algo de humor negro. Este pide que le levanten una tumba a la orilla del mar espumeante, luego de lo cual aparece la sombra de Anticlea, madre de Odiseo, a quien este impide acercarse a la sangre en un primer momento, pues Tiresias debía indicar la luz, dirección, del regreso. Cuando después se entrevista con su madre, la escena es de un lirismo romántico de cariz sentimentalista:

“Dijo así, mientras yo por mi parte, cediendo a mi impulso, quise al alma llegar de mi madre difunta. Tres veces a su encuentro avancé, pues mi amor me llevaba a abrazarla, y las tres, a manera de ensueño o de sombra, escapose de mis brazos. Agudo dolor se me alzaba en el pecho y, dejándome oír, la invoqué con aladas palabras: `Madre mía ¿Por qué no esperar cuando quiero alcanzarte y que, aun dentro del Hades, echando uno al otro los brazos nos saciemos los dos del placer de los rudos sollozos? ¿O una imagen es esto, no más que Perséfone augusta por delante lanzó para hacerme llorar con más duelo?’” (2008: 202-203)

Inmediatamente en el diálogo siguiente su madre le insta al retorno diciéndole:

“Más vuelve a la luz sin demora, que esto todo le puedas contar a tu esposa algún día” (Ibíd.)

En otra traducción encontramos:

“Más procura volver lo antes posible a la luz y llévate sabidas todas estas cosas para que luego las refieras a tu consorte” (1998: 235)

En las líneas anteriores sobresale esa extraña cualidad por la cual Odiseo debía de recontar los sucesos a su esposa, como si la *nekiya*, la evocación de los muertos que conlleva un saber, por el conocimiento compartido de las sombras con los seres humanos, debiera de transmitírselo a Penélope. Haciendo un recuento mitológico de relatos el Hades, habría sido tratado, en no pocas ocasiones, a manera de un territorio más, independientemente de su carácter sobrenatural, en el que el pillaje y los beneficios serían semejantes a los de cualquier región atacada. El héroe usualmente tendría que descender, franquear esos límites y liberar alguna sombra o tomar algún botín, pero he aquí que en la travesía de Odiseo al inframundo, lo relevante es el conocimiento tanto del pasado como del porvenir y su transmisión a la mujer amada. Luego de esto Perséfone envía a un séquito de sombras de mujeres primero, y luego de hombres, para exponer su verdad ante Odiseo. En ese punto la técnica literaria se modifica y tenemos una lista de mujeres que sería el equivalente a la lista de embarcaciones de la *Ilíada* en una versión genealógica.

No deja de ser extraordinario que en el canto de la evocación de los muertos con relación al conocimiento aprehendido, pareciera postularse la verdad platónica según la cual el aprender supone recordar, lo que nos lleva al falso retorno, en donde imagen y recuerdo parecen repetirse sin cesar, como la doctrina típicamente platónica acerca del aprendizaje. Lo que irónicamente ya no coincide con la noción común al respecto es la

inserción del destinatario femenino. El pasaje es tanto más extraño cuanto más nos da esa imagen de virtud de Penélope, en abierta oposición con Clitemenestra y otras Eneas, las hijas de Tindaro, que supusieron un destino fatal para los griegos. La evocación de los muertos parece estar subrepticamente consagrada a Penélope, lo que nos habla de una sensibilidad que difícilmente sería ateniense o de su Siglo de Oro por lo menos. Aquí la cuestión es reiterar que bajo una serie de artificios técnicos de carácter literario la articulación del canto parece conjugar fragmentos de listas con esa nueva sensibilidad que expondría las virtudes de Penélope bajo la luz del regreso, contrastando con aquellas sombras pasadas sedientas de sangre y de recuerdos de amargura.

Esta especie de desasosiego es el que notamos con frecuencia en las tragedias que retoman a algunas de estas figuras femeninas, en donde, sumergidas en plena crisis, los autores griegos habrían querido hacerlas comprensibles, aún si su fatal destino era ineluctable. Electra y Antígona de Sófocles son parte de esta marejada de pesares, en donde independientemente de la justicia y la verdad, el final es solo otra desgracia de las múltiples sufridas. Medea, Andrómaca, Ifigenia, Hécuba y Helena de Eurípides, estilos aparte, no distan de la misma resolución fatal.

Penélope, en contraste, parece ser más bien abiertamente latina que griega. Sus virtudes, su porte y estilo nos hablan de cierto carácter romano, por lo que no es casual que Plauto, Horacio, Ovidio, Marcial y Estacio hablan de ella y que la tradición cristiana posterior se refiera a ella por su castidad (Mactoux 1975: 129-130).

En contraposición con lo anterior, piénsese en la *Anábasis*, en la que Jenofonte al pensar en el retorno menciona lo que parece ser un fragmento de una protoversión de la *Odisea* señalando:

“Mi miedo es, sin embargo, que, una vez que nos hayamos acostumbrado a llevar una vida cómoda, a nadar en la abundancia y a tener trato con las mujeres y muchachas de los medos y los persas, altas y guapas como son, nos olvidemos del camino a casa, como los lotófagos” (2012: 118)

Solo para decirnos más adelante en uno de los numerosos combates librados que:

“En el momento en que las víctimas se mostraron propicias, toda la tropa entonó el peán e irrumpió en gritos de guerra, gritos a los que también se unieron las mujeres, pues eran muchas las prostitutas que acompañaban al ejército” (Ibíd. 150)

Lo que se observa también cuando el contingente griego para desplazarse de manera ligera comienza a librarse de todo aquello que supusiera una carga y retrasara el avance:

“Los estrategos, no obstante, se hicieron a un lado del camino para, en caso de descubrir que alguien no se había desembarazado de los elementos prescritos, requisárselos. La mayoría, salvo aquellos que, movidos por la pasión, habían tratado de mantener ocultos a algún jovencito o a alguna atractiva mujer, había cumplido la orden” (Ibíd. 139)

Estas descripciones, per se, bastante realistas, nos dan un indicio de fragmentos que pudieron haberse incorporado a la *Odisea* en algún momento y que por razones que distan del carácter grecolatino en la edición de las versiones finales se habrían eliminado. Esto que puede parecer un absurdo toma una dimensión abrumadora cuando leemos en los fragmentos de las otras supuestas tradiciones del viaje odiseico que Ulises tuvo varios hijos con Circe y Calipso.

En la *Teogonía* de Hesíodo, que puede considerarse canónica de acuerdo a la tradición griega, se nos dice:

“Circe, hija del Hiperiónida Helios, en abrazo con el intrépido Odiseo, concibió a Agrio y al intachable y poderoso Latino; también parió a Telégono por mediación de la dorada Afrodita. Estos muy lejos al fondo de las islas sagradas, reinaban sobre los célebres Tirrenos...Calipso, divina entre diosas, unida en placentero abrazo con Odiseo, dio a luz a Nausítoo y Nausínoo” (2006: 53)

Evidentemente en la versión conocida nada de esto se menciona, lo que nos llevaría de una transcripción inicial del período de los pisistrátidas a posibles anexos de la edad de oro, pasando por un período alejandrino y finalizando con una edición de anexos y recortes del 300 o 400 d.C.

Nuestra hipótesis es que las alteraciones de la protoversión odiseica, en lo que actualmente se conoce como el texto, posiblemente fueron cerca de tres o cuatro grandes modificaciones y que la huella de esto se identifica en el mismo arreglo del texto con respecto a la sensibilidad y estética de los cantos.

Para no desviarnos demasiado de la línea debe señalarse que de acuerdo a las fuentes clásicas de Eusebio de Cesarea y Clemente de Alejandría (Crónica, Olimpiad, 53.2 / Stromata, 6.25.2), la *Telegonía*, o travesía de Telégono, se atribuye a Eugamón de Cirene. De acuerdo con lo anterior su obra derivaría de la *Tesprócida* de Museo siendo contemporáneo de Pisístrato hacia el 560 a.C. De la obra solo quedan fragmentos y los comentarios de citas que resumirían el contenido del texto. Se puede ver la razón evidente por la cual la tradición dominante borró del mapa literario dicho relato. En la *Telegonía*, Telégono, hijo de Odiseo, es enviado a la búsqueda de su padre, al que mata de manera

accidental, y se lleva consigo a Telémaco, quien desposaría a Circe, quedando Penelópe en manos de Telégono.

De esta misma índole sería la supuesta obra de Sófocles, *Odysseus Akanthoplex* (que tampoco se conserva), quien repetiría el leit motiv de Edipo al confrontar a Odiseo con la profecía de su muerte a manos de su hijo, por lo que exilia a Telémaco a una isla, sin considerar que el asesino habría de ser el nacido lejos, pero también de su proge, Telégono.

Estos textos un tanto perdidos, que orbitan alrededor de la Odisea, nos remontan verdaderamente a otra lógica y sensibilidad, haciendo la versión que conocemos no solo sospechosa sino incluso una especie de purga literaria llevada a cabo para borrar las pruebas de una serie de conexiones entre mitos y literatura, que habrían obligado a generaciones enteras a repensar su sensibilidad. ¿Pues se puede concebir algo más extraño y artificial, en términos micénicos, que la triangulación exacta de padre-hijo-madre de la *Odisea*? Visto de esa manera son esos fragmentos los que le darían sentido a la edición conocida y no a la inversa.

La imagen de esa Penélope discreta ilustra en buena medida entonces, una transición fastuosa en la sensibilidad literaria, retocada no sabemos por cuantos escoliastas. En los griegos de la edad de oro ateniense semejante virtud y afecto solo habría podido manifestarse hacia la figura de la propia Atenea. En Roma, sin embargo, encontramos un fenómeno único en abierto contraste con lo griego clásico: el amor por la mujer en el sentido del cortejo y la seducción a diferencia del burdo rapto.

El amor cortés, que tendría sus orígenes en la Roma del Siglo I a.C., implica una serie de tecnologías del yo –de acuerdo con el vocabulario característico de Michel Foucault- que se basan en actitudes y sentimientos adecuados para atraer a la mujer amada.

Publio Nasón Ovidio, le da forma literaria al presentar su *Arte de Amar*, único en su especie como primer manual de instrucciones para los jóvenes seductores, lo que en nuestra época no es sino algo banal y común o propio de cualquier publicación mediática dedicada a atraer la atención de adolescentes. Ovidio, bien vale decirlo, es desterrado por orden de Octavio Augusto, dada la naturaleza de sus textos, pero este sienta el precedente de dicho género.

Paralelo a esta dedicatoria, un poco anterior tenemos a Catulo, en su amor delirante por Clodia, en un devenir trágico de amor lírico que sobrevive por su odio y rencor hacia la amante en breves versos que habrían introducido dicha subjetividad en el orden literario. De alguna manera, y a fuerza de ser reiterativos, algo semejante ocurre con Tibulo y Propertio, cada cual con una amada a quien le dedicarían sus pensamientos y su obra entera.

En este contexto situamos el tema de Penélope, no como una pasión desbordante hasta el exceso, sino como un afecto estoico de carácter conyugal. Lo que sería, como antes hemos dicho, más latino que griego en sus orígenes. Junto con esta afección, lo que hemos denominado en párrafos anteriores romanticismo pagano, es otra modalidad narrativa reconocible y más cercana a dicho período. Penélope sería una protofigura del romanticismo pagano o latino (a falta de un término idóneo), es decir, un grado o escalón previo a esta estética que insta a un afecto intenso, permanente y que recrudece con la distancia.

Otra huella a seguir por esta vía es la que dejan las sirenas con su canto. Por la naturaleza de la criatura mitológica, considerando su forma, puede pensarse que su origen es griego sumándose a una serie de aves, en su mayoría casi siempre descritas por su carácter femenino. Se integran en este sentido al bestiario de las harpías, la esfinge, y las

piérides entre algunas otras referencias. En tanto aves, el canto de las sirenas y la representación de estas, debe interesarnos por la figura misma de Penélope. Si hemos de creerle a Aristóteles, la etimología del nombre deriva de *Penelops*, ave monógama que de acuerdo a su descripción sería:

“Las palmípedas más pesadas viven en los ríos y en las lagunas, por ejemplo, el cisne, el ánade, la polla de agua, el somormujo, así como la cerceta, que se parece al ánade pero es más pequeña...Citemos además al ganso, al pequeño ganso, que vive en grupos, al ganso egipcio, la avefría y el penélope” (2008: 430)

Esta proximidad del agua con la cerceta denominada penelops, que a partir de la taxonomía de Linneus fue denominado *Anas Penelops* es relevante dada la naturaleza de Ítaca y el hecho de que, si hemos de creerlo, durante el invierno dichas aves habitan cerca del mar.

La oposición entre las sirenas y Penélope sería otro elemento que incluso atraviesa discursivamente a la obra. En tanto las sirenas parecen saberlo todo sobre Odiseo, Penélope vive en la inquietud de su ignorancia, el conocido canto de las primeras en una expresión de vanidad sin límites nos dice:

“Llega acá, de los dánaos honor, gloriosísimo Ulises,
De tu marcha refrena el ardor para oír nuestro canto,
Porque nadie en su negro baje pasa por aquí sin que atienda
A esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye
Quien la escucha contento se va conociendo mil cosas:
Los trabajos sabemos que allá por la Tróade y sus campos
De los dioses impuso el poder a troyanos y argivos
Y aun aquello que ocurre doquier en la tierra fecunda” (Odisea 2007: 223)

Esto contrasta en abierta con Penélope, quien sin reconocer a Odiseo en un primer momento y teniéndolo de frente en la competición ritual con el arco, aun considerando la posibilidad de su triunfo, lo menosprecia sutilmente como pretendiente:

“PENÉLOPE.-...No es decoroso ni justo que se ultraje a los huéspedes de Telémaco, sean cuales fueren los que vengan a este palacio ¿Por ventura crees que si el huésped, confiando en sus manos y en su fuerza, tendiese el grande arco de Odiseo, me llevaría a su casa para tenerme por mujer propia? Ni él mismo concibió en su pecho semejante esperanza, ni por su causa ha de comer ninguno de vosotros con el ánimo triste pues esto no se puede pensar razonablemente” (1998: 414)

La paradoja por supuesto tiene algo humorístico en tanto que Odiseo incapaz de engañar a las sirenas y de las que se libra por consejo de Circe, regresa al lado de su esposa como un perfecto desconocido al lugar más esperado, Odiseo regresa siempre de nuevo a Ítaca.

3.8 ORÍGENES Y RETORNOS: DESFASES HISTÓRICOS

En la tradición de los *nostoi*, los retornos griegos de carácter mitológico, se observa tanto la preocupación de los otros como del propio viajero por los consabidos cambios y por algo que se ha perdido. Sea esto idílico o no, en el sentido contemporáneo del término, la nostalgia evoca dicho sentimiento. En la *Odisea* dada la sobreposición de sensibilidades, como hemos tratado antes, es la pérdida del poder, de la mujer y del hogar lo que le da cierta coherencia narrativa a la obra. En una especie de oleaje, semejante al del mar, a lo

largo de sus cantos leemos en la travesía de Odiseo una serie de altibajos que conllevan la pleamar de su conclusión. Sizek trata esto de una manera relevante en filosofía, al retomar la metafísica de los orígenes y su desarrollo diciéndonos:

“...el tema no es que no hubiera nada antes de la pérdida: por supuesto que había algo antes de la pérdida...pero esta tradición perdida era un caos heterogéneo que no tiene nada que ver con eso a lo que quiere regresar la recuperación...posterior. Esto puede aplicarse a toda vuelta a los orígenes: cuando, a partir del Siglo XIX empezaron a aparecer nuevas naciones-Estado en Europa Central y del este, la vuelta a ‘antiguas raíces étnicas’ generó esas mismas raíces, produciendo lo que el historiador marxista Eric Hobsbawn denomina ‘tradiciones inventadas’” (2014: 52-53)

La tradición inventada por la *Odisea*, noción fastuosa, puede decirse da lugar a la literatura de viajes, entre otras historias de semejante estilo. La cuestión es:

“...nuestra definición de Acontecimiento en esta parada de nuestro viaje: el Acontecimiento definitivo es la Caída misma, la pérdida de una unidad y armonía primordiales que nunca existieron, que no son más que una ilusión retroactiva” (Ibíd. 53)

Siguiendo con nuestra línea grecolatina de la *Odisea* desde ese punto de vista decimos entonces que una caída estremecedora, un colapso histórico, da lugar a esa ilusión de un origen gloriosamente homérico. Se diría que origina una tradición inventada para otra época que necesita de esta armonía falsa, desde los pisistrátidas hasta la edad de oro ateniense, que a su vez gestaría, en las modificaciones consabidas de la *Odisea*, una nueva ilusión. Tentativamente y a manera irónica, denominaremos este fenómeno como dialéctica de las ilusiones, en donde la pérdida –el quiebre- gesta la necesidad ilusoria que

al tomar forma a su vez parece gestar otro colapso posterior generador del siguiente espejismo entre caos y orden.

En la cronología hipotética de la obra observamos que si Homero la recitaba entre el 800 y 700 a.C., Pisístrato habría de ordenar las primeras transcripciones hacia el 500 o 400 a.C., con modificaciones, según la retórica ateniense entre el 400 y el 300 a.C. Después, seguramente, sufrió nuevas interpolaciones alejandrinas y cambios en el período latino del 100 a.C. hasta quizás el 200 o 300 d.C.

Además de la cronología mencionada, desde la filología, López Eire, ha señalado al tratar la lírica homérica que:

“Una poesía de esta naturaleza es la que encontramos en la *Iliada* y la *Odisea*, poemas atribuidos a Homero casi unánimemente por los antiguos griegos. Pero a partir de la obra del Abad Francois Hedelin D’Aubignac, *Conjectures académiques ou Dissertation sur l’Iliade*, que acerca de la *Iliada* salió a la luz el año 1715 sin mención del autor que había fallecido treinta y un años antes, se inicia en la filología homérica una tendencia analítica que F.A. Wolf, con sus *Prolegomena ad Homerum* publicados el año 1795 inauguró definitivamente mediante una serie de argumentos enderezados a demostrar la falta de unidad observable en los poemas homéricos. La *Odisea* es objeto también de la crítica analítica, aunque con cierto retraso respecto de la *Iliada*. Fue Hermann el primer filólogo que explicó la *Odisea* como el resultado de la fusión hecha a posteriori de dos poemas primitivamente autónomos...en los cuales trata de hacer ver en la *Odisea* distintos estratos correspondientes a diferentes y sucesivos poetas y la reelaboación final debida a un redactor; A. Kirchhoff autor de una obra básica para la comprensión del poema titulada *Die homerische Odysee und ihre Entstehung*...en la que señala con gran agudeza las contradicciones de la *Odisea* y demuestra que las partes del poema que se refieren a Telémaco, sobre todo los cuatro primeros cantos (La *Telemaquia*) poseen su propio carácter y parecen independientes con respecto al tema central del regreso de Odiseo (nostos); y también son partidarios de una redacción final del poema Wilamowitz-Moellendorf y Schwartz.” (*Odisea* 1998: 10-11)

Respecto a posibles secuencias y la posibilidad de enunciar un orden en el texto de acuerdo a lo anterior, podemos decir que:

“...los dos grandes pioneros de la crítica analítica de la Odisea fueron Muhl y Focke. El primero en un espléndido artículo de la *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*...reconoce tres manos diferentes en la elaboración de la Odisea: la del poeta de una Odisea originaria (A), la de un segundo poeta (T) que partiendo de datos de aquella compone un poema más breve sobre los viajes de Telémaco y sus vicisitudes (La Telemaquia) y la de un tercer poeta que fundió ambos poemas en una unidad...Focke...en cambio, describe de este modo la génesis del poema en la forma en que actualmente lo leemos: Se compuso, primeramente la Odisea originaria (más o menos, lo que en la actual disposición de la obra son los cantos X, XI y XII) en la segunda mitad del siglo VIII a.C. y su autor fue el poeta A. Al final de esa centuria el poeta O antepone al poemita ya existente lo que hoy es el canto IX, lleva a cabo reelaboraciones en el XI y luego amplía el conjunto resultante, que queda de este modo convertido en un nostos (poema del regreso de un héroe) bastante largo, pues se extiende desde el actual canto V hasta un determinado verso de lo que en la Odisea que nosotros leemos es el canto XXIII. Por último, el poeta T agranda el poema de O anteponiéndole los cuatro primeros cantos (La Telemaquia) y añadiéndole el final con que hoy contamos en la Odisea...” (Ibíd. 12)

La dificultad de demostrar lo anterior radica no en enunciarlo en términos generales, sino en partir específicamente de los segmentos, líneas y cantos que ilustrarían esto, de lo cual hemos señalado tan solo una pequeña parte, partiendo del cambio en la sensibilidad histórica. De este modo por ejemplo López Eire nos dice en su introducción a la Odisea que lo que caracteriza a los textos homéricos es:

“Poesía oral (oral poetry) quiere decir una poesía que está provista de recursos expresivos formularios (o sea, de ensamblajes verbales fijos que sirven para referirse a una determinada situación o para narrar una acción concreta o describir una escena o para caracterizar o presentar a un héroe cualquiera, una cosa o un

proceso) que se ordenan en conjuntos estructurados de palabras sólidamente empalmadas unas con otras, en virtud de condicionamientos métricos que rigen la aplicación al hexámetro de los contenidos mentales que el poeta intenta exteriorizar. El poeta de poesía oral no es absolutamente libre, pues al componer está condicionado por una serie de posibilidades expresivas que configuran un sistema articulado de fórmulas. Lo que sí puede hacer es crear fórmulas alternativas o variantes de las establecidas basándose en la estructura de las fórmulas preexistentes: manteniendo el mismo esquema métrico e idéntica configuración sintáctica e introduciendo significados nuevos. De esta manera el poeta oral va poco a poco creando un acopio de fórmulas en depósito que se convierten en una auténtica lengua literaria de la que echar mano a la hora de componer. En efecto, en esta especie de poesía, el sintagma de un nombre y un adjetivo que sirve para hacer mención de dioses, héroes, pueblos, lugares, fenómenos naturales y objetos fabricados por la mano del hombre, presenta una estructura inamovible y rígida de la que sólo varía el adjetivo según el caso gramatical en que la referida combinación aparezca, o su lugar en el verso, o el número de sílabas que la mencionada secuencia consuma. Odiseo en nominativo (Odusseus) es dios (divino) en genitivo es amumonos (irreprochable), etc. Es más, hay descripciones determinadas que aparecen expresadas en un solo verso que, naturalmente, reaparece cada vez que se pinta la misma imagen: la alborada, la anochecida, la invocación a Zeus, Atenea y Apolo, el salto de un guerrero desde su carro a tierra, el lanzamiento mutuo de jabalinas que es preludio del inminente combate cuerpo a cuerpo, el desplomarse de un guerrero muerto cuya armadura al dar en tierra resuena con estrépito, el dar la mano un personaje a otro, el lavado del cuerpo y su ungimiento con aceite, el ofrecimiento de asiento a un huésped, el impulsivo y presuroso alargar la mano a las recién servidas viandas, la satisfacción del apetito, etc. Y no para aquí el carácter formulario de la poesía griega: hay escenas, cuadros, temas enteros, que se repiten literalmente en diferentes pasajes de los poemas, por ejemplo: aprestar un carro, varar o botar una nave, ponerse un guerrero su armadura, la preparación del banquete, la celebración de un sacrificio, etc.” (Ibíd. 10)

Si partimos de que el lenguaje es intrínsecamente un fenómeno que se integra desde múltiples dimensiones de lo humano, y que la lengua, por definición, es híbrida, independientemente de la cultura, se diría que esa dialéctica de la ilusión se reproduce a

niveles sociolingüísticos. Lo que hemos denominado falso retorno no es sino la estructura hexamétrica de fórmulas y contenidos, que a fuerza de repetición le da sentido al mundo homérico, en tanto el eterno retorno es el quiebre que hace del círculo una espiral de fractales, desfases y sobresaturación de elementos, que por su acumulación misma generan en el texto efectos extraños, como cuando se relata una historia en el interior del relato u Odiseo nos narra su propia historia.

Deleuze y Guattari desarrollaron un concepto basado en ritmos y cierta musicalidad al respecto:

“El ritornello es territorial, es un agenciamiento territorial, el canto de los pájaros, los modos griegos, los ritmos hindúes. Puede desempeñar funciones (amorosa, profesional, social, litúrgica, cósmica). Mantiene una relación esencial con lo natal, con lo originario” (2002: 319)

Esa dialéctica de las ilusiones, que por su parte manifiesta la estructura (falso retorno) y el devenir (eterno retorno), en el lenguaje deleuziano se articularía por el ritornello:

“La respuesta de los medios al Caos es el ritmo. Lo que tienen en común el Caos y el ritmo es el entre-dos, entre dos medios, ritmo-Caos o Caosmos- En ese entre dos el Caos deviene ritmo”.

En sentido no es en absoluto casual que en los textos homéricos y la sensibilidad micénica lo primordial fuese la lírica:

“El ritornello es el ritmo y la melodía territorializados (...) El territorio es el primer agenciamiento, la primera cosa que hace agenciamiento. El ritornello va hacia el agenciamiento territorial, se instala en él y

sale de él...se denomina ritornello a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales (hay ritornellos motrices, gestuales, ópticos, etc.) En un sentido restringido se habla de ritornello cuando el agenciamiento es sonoro o está dominado por el sonido.”

La *Odisea* no es sino un gran ritornello integrado por las ilusiones de orígenes, la fundación de nuevas tradiciones y la sensibilidad de diferentes épocas ensambladas alrededor de un texto. Se diría que:

“El ritornello es un prisma, un cristal de Espacio-Tiempo. Actúa sobre lo que lo rodea, sonido o luz para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones”.

La anotación deleuziana debe retomarse seriamente para considerar:

“...Cómo funciona el ritornello en relación a esos territorios...El ritornello fabrica tiempo”

Cabe preguntar ¿Qué tiempo se fabrica en la *Odisea*? ¿Qué movimientos de des/reterritorialización produce? Nuestra respuesta es simple. En principio podría parecer que la distinción entre eterno y falso retorno fuera más de carácter mitopoético que real; sin embargo, en términos estructurales, la inserción de una partícula *x* en una posición *n* trastoca el orden completo al grado de modificar el sistema, considerando dimensiones incluso mayores que las que tiene el modelo en un primer momento, como fractales de Mandelbrot que partiendo de una matriz simple se autorreproducen en nuevas formas.

En la *Odisea*, el texto se enhebra entre esas dos vertientes caracterizadas por su apertura y cierre. Falso retorno de las listas homéricas y hesiódicas con fórmulas repetidas hasta la oración de carácter sacro en las voces del aedo como plegaria, y eterno retorno cuando las voces de otros aedos y las extrañas manos de los escoliastas insertan aquí o allá pasajes apócrifos, difícilmente reconocibles pero que abren el texto a la posteridad, dándole irónicamente su carácter de obra de arte.

La diferenciación entre ambas categorías no es irrelevante, pues implica la identificación del conflicto entre una noción más plástica de darle forma y sentido al mundo y otra cuya tendencia nos habla de la necesaria tradición que le daría sentido a la estructura. Con frecuencia una de las líneas se confunde con la otra, y en última instancia la síntesis da lugar a un ritornello donde la musicalidad o lírica homérica desaparecería por completo y solo permanecería el carácter pareado en un griego ático olvidado, en el que el mutismo deja solo entrever lo que dicha repetición musical pudo haber querido significar en algún momento.

La *Odisea* es la consagración de la ficción en todo el sentido pleno de lo que esto significa, a diferencia de otros textos de carácter histórico-literario que se quedan entre el mito y la memoria de la tribu. Traspasa un límite muy particular para establecer otros, que intentarían franquearse a través de la tragedia, la comedia e incluso la novela con su extraña polifonía; en el teatro con obras pensadas para ser recitadas y no precisamente leídas, o bien en el arte de la novela, con su extraña voz que se vuelve susurro a manera de pensamientos.

El falso retorno es una manera de introducir el cambio a manera de artificio subrepticamente regresivo y propio de una época particularmente conflictiva, y parece ser una estrategia no restringida al carácter literario de la obra sino a su contexto social. Es importante entonces entender la estrecha relación existente entre esta noción y el concepto de límite que da lugar a una engañosa tradición caracterizada más bien por sus ritornelos odiseicos.

La noción de límites traspasados por doquier se manifiesta en los mitos y sus diversas tradiciones. Por definición se diría que los mitos griegos nos hablan de la metamorfosis que ocurre al atravesar o franquear una barrea, siendo esto, en algunos casos, algo divino y en otros una maldición. Sin ahondar en el tema, lo cierto es que desde el punto de vista textual y literario se pueden considerar los límites de las voces (cuántas son, quiénes cuentan qué, comparaciones entre las voces de personajes y su relación tan observada en el teatro); los límites del héroe (quién por antonomasia es el atraviesa que estos); los límites de los dioses (que suponen una fuerza ilimitada pero curiosamente concentrada en determinados aspectos); el límite de los límites (se diría del cambio cuantitativo al cambio cualitativo) y como todo lo anterior se apreciaría en el nacimiento y desarrollo de la *polis* con el sujeto de la palabra, la retórica y el arte de la persuasión.

Tratándose del eterno retorno la estructura se abre, lo que es notoriamente particular cuando Odiseo, si bien actúa, más bien parece ser sujeto de la palabra y no tanto de la acción: palabras enrolladas entre palabras, no para disimular la acción sino para crear otra realidad, la del devenir alter-realidad, esto es, ya no la proyección de la realidad –su desenvoltura– sino su desarrollo y manifestación en términos del cambio subrepticio en la continuidad.

Considerando lo anterior vale la pena retomar la noción de Mark Twain, quien bromeando sobre la historia dijo que, si bien no se repite, suele rimar, lo que aplicado a una obra como la *Odisea* nos dice más de lo que cabría suponer en un primer momento, y de alguna manera sintetiza la idea del eterno retorno, entendiéndolo cual futuro, que se vale del pasado subrepticio –se diría estructuralmente- para abrirse paso en fractales y espirales.

3.9 EL HEROE, UMBRALES Y LÍMITES

Si por definición el rito regula las interacciones sociales, establece las distinciones, ordena y marca los cambios de status y en este sentido implica el núcleo estructural –a fuerza de repeticiones- de toda cultura, la figura del héroe supone una extraña anomalía. Etimologías aparte y dejando su revisión suspendida, las posibles definiciones de héroe tienden a la redundancia –p. ej. Los mil rostros del héroe que lo reducen a un principio de identidad en donde la forma cambia pero el contenido es el mismo-, cuando en realidad quizás deberían ser más abiertas. Esto no deja de ser relevante en relación con las fechas de traducción de la *Ilíada* y *Odisea* (pensando en Pisístrato), los problemas que emergen en el horizonte filosófico propio de la época, y el hecho mismo de que se remitan a la cuestión de lo uno y lo múltiple. En este sentido vale preguntar: ¿Ilustra la figura del héroe la problemática de la cuestión de lo uno y lo múltiple? ¿Es esto parte de la estructura de la *Odisea*? Cabe rastrear al respecto las citas de Platón. Lo cierto es que, prácticamente en todos los diálogos, los diferentes personajes se dedican (en el sentido griego de *techne*), desde políticos hasta artistas y técnicos a citarlo para demostrar algo, lo que es bastante

irónico, Sócrates puede decirse es quien tiende a repensarlo desde diferentes puntos de vista una y otra vez.

Todo esto en realidad es acorde con la farsa odiseica, pero en el caso de los diálogos socráticos parece una técnica aplicada al ámbito del conocimiento, a diferencia del personaje de Odiseo en donde, si bien con un par de reflexiones de por medio, la aplicación es abiertamente política, con énfasis en el engaño y por supuesto en la guerra.

Tomando en cuenta la distinción de Carlos García Gual en su análisis sobre Jasón, observamos que de una edad divina, mitos en su mayoría de creación, se pasaría a la de los semidioses (personajes como Aquiles) y posteriormente a la de los seres humanos -Odiseo ilustra por igual esto (1996: 111-171). En la curiosa escala degenerativa con respecto a la procedencia divina –personajes cuyo destino no es exactamente envidiable- Odiseo es el más humano de los héroes, lo que por igual se refleja de manera política. Por la parte genealógica no es sino hasta sus abuelos que encontramos a un semidios, Autólico, hijo de Hermes. Retomando el modelo deleuziano de circuitos e intensidades observamos que, aplicado a la mitología, la cercanía o proximidad al modelo divino –que irradiaría la energía del sistema- conlleva además del reconocimiento y grandeza la amplificación de las emociones, dando lugar a la fuerza de la tragedia al igual que la encarnación de la –denominada por Vernant- bella muerte (ibíd.), o muerte en batalla en circunstancias muy particulares. Esto hace reconsiderar la figura de los dioses no únicamente como benefactores –curioso que aparezcan como protectores o jueces- sino como amplificadores de potencias y emociones de una pureza catastrófica.

3.10 LIMITES CULTURALES

Si comparamos las diferentes literaturas de la historia antigua lo primero que sobresale es el número reducido de autores. Otra cuestión para tomar en cuenta es que se trata de miembros de una élite casi siempre asociados al sacerdocio o alguna función social de carácter sagrado, lo que sería el caso de las civilizaciones mesopotámica y egipcia, que integraban a su vez a una clase escriba de funcionarios, y algo semejante puede decirse por igual de la china. Al respecto es importante no olvidar que cuando se trata de los grupos griegos, sobre todo en el siglo de oro, pero sin dejar aparte el período del siglo IX al VII a.C., nos encontramos ante un fenómeno que en comparación con las mencionadas civilizaciones sobresale por su carácter anómalo vinculado al fenómeno del autor. Para aclarar esto debe pensarse que la estabilidad de una sociedad depende de sus presiones (tanto internas como externas), que darían por igual ciertos movimientos de transformación dependiendo de los grupos e intereses, por lo que la recurrencia de lo que los historiadores han llamado modelo de gobierno despótico oriental no es de extrañar. Esto es algo que se observa y de lo que incluso habló alguien como Ibn-Khaldun al tratar el fenómeno del gran hombre (Toynbee 1935) y su *azabiyah* (la necesidad de tener el apoyo de una familia extensa y las diferentes tribus que conforme se amplía, al crearse nuevas lealtades se pierden otras, cambian las alianzas y antipatías, al mismo que la sociedad se disuelve en una especie de languidez típicamente civilizada que termina por gestar la muerte natural de dicha civilización frente a los bárbaros conquistadores quienes habrían de revitalizar estas culturas y así ad infinitum)

Al contemplar estos modelos es particularmente extraño que en el caso de la historia griega del periodo del 800 al 400 a.C. se presentaran una serie de perturbaciones en lo que

podría pensarse el orden histórico que prosiguieron dichas civilizaciones. Podría decirse que dicha anomalía concluye con la irrupción –fallida- de la democracia y las guerras del Peloponeso. Es difícil rastrear las presiones específicas que dieron lugar a esta mutación histórica que le ha dado forma a buena parte del mundo contemporáneo, debido a que estructuralmente se aprecia la repetición de la vieja secuencia de la edad de los dioses a la edad de los hombres (lo que se ve prácticamente de la misma forma en la historia de Mesopotamia, en Egipto y en China) sin que por esto el sujeto común, parte del pueblo o *demos*, ocupara un lugar central hasta el grado de individualizarse. No puede negarse sin embargo el nacimiento del autor, su voluntad y de las élites que desde el 2200 a.C. en el caso del imperio acadio ya firmaban sus tablillas e himnos, e incluso podríamos pensar en algunos escribas, pero esto siempre bajo el control de lo que podría denominarse el sistema palaciego.

El fenómeno homérico forma parte de dicha anomalía histórica. Las presiones que dieron lugar a estas pueden rastrearse hasta cierto punto, y en nuestro caso nuestro seguimiento es mito-poético con algunos elementos de carácter histórico. Nuestro punto de vista entonces debe manifestarse con claridad: se habla de los griegos de este período no por su normalidad –a pesar de la sobresaturación discursiva- sino por su carácter excepcional, precisamente por esas presiones que dieron lugar a una serie de corto-circuitos que generaron esas irregularidades históricas, destellos del mundo por venir.

Como la implementación del fuego, el descubrimiento de la agricultura, el uso de las herramientas de piedra y luego de metal, en el registro de la escritura la función del autor como autoridad es algo que puede advertirse en las diferentes civilizaciones del mundo antiguo. Ejercía una especie de monopolio ligado a un campo de acción específico,

normalmente asociado al sacerdocio y quizás en otros casos a la administración (hablamos de un período tan distante como del 3000 al 2000 a.C.) Debe tomarse en cuenta esta dimensión histórica para entender entonces el surgimiento de un autor que es tanto colectivo como individualidad en la figura de Homero.

¿Quién escribe? ¿Quién tiene el derecho de presentarse como especialista? ¿Cómo lo hace? ¿divino o humano? Caso de Sócrates, que acosa a los especialistas hasta el absurdo para mostrar que no tienen idea de lo que realmente hacen, lo que lo lleva a dudar de sí mismo. Debemos restituir al aedo, su figura como crítico del sistema, su retórica persuasiva por igual, así como su irrupción y talento (es extraño que nadie se quejara de ello estéticamente, el propio Heráclito juzga a Homero –y homéridas- no por su musicalidad sino por su carácter banal)

Al hablar de límites por supuesto queremos referirnos al paso de una serie cuantitativa a otra de carácter cualitativo. En este sentido hemos presentado una serie de gradaciones que al traspasar ciertas limitaciones devienen otra cosa, por ejemplo, del mito a la melodía, de la melodía al aedo, del aedo a la transcripción de los fragmentos y de estos a los textos clásicos modificados posiblemente innumerables veces en el curso del marco cronológico establecido por anotaciones, cambios de líneas, inserción de personajes, sentido estético de un canto que difiere de otro, selección de fragmentos, etc. Al respecto cabe preguntarse si esta línea serial de retornos, en el regreso de Odiseo, de artificios y de cambios desde sus orígenes fue caótico. Debemos inferir que bajo la lógica de la sobresaturación, la indiferencia y el anonimato parece querer decirnos algo más del tema.

CAPITULO 4: FRAGMENTOS DE ODISEO EN EL TIEMPO.

De acuerdo con la idea fundamental que estableció Jean Francois Lyotard (1968), al hablar de posmodernidad nos referimos a un fenómeno social concerniente al fin de los grandes relatos, sea en el sentido literario o ideológico. Estas grandes narraciones con una función legitimante y legitimatorio habrían entrado en crisis a partir de la posguerra, dando lugar a narraciones menores o microrrelatos mismos que se multiplican y sobresaturan el mundo contemporáneo en condición de signos flotantes.

La posmodernidad, es una de esas etiquetas verbales que designan a la vez una tipología histórica y una serie de teorías sobre el funcionamiento del mundo acorde a una sensibilidad construida socialmente. De ahí que teorías posmodernas e historicidad posmoderna si bien coinciden en cierto tipo de análisis, pueden ser pensadas como un desfase. Por ejemplo, algunos autores como Lyotard (1979) hablan de textos clásicos griegos como escritos posmodernos. Dicho de otro modo, existe una sensibilidad históricamente posmoderna que coexiste junto a modelos teóricos posmodernos, no necesaria o directamente vinculados a dicha modalidad de sentir o percibir el mundo.

Una razón posible para justificar dicho fenómeno es que la palabra misma supone demasiadas nociones. En términos de lo que sería un paradigma posmoderno, cual gran teoría, se identificaría por una alineación de teorías que orgánicamente relacionadas dejan una sensación de inclusiones ciegas y de contradicciones múltiples: 1) teoría ética que induce a relativismos de carácter moral; 2) teoría psicológica, que incluye parcialmente proposiciones teóricas del psicoanálisis para realizar equivalencias que identifican al yo con la alteridad, esto es, un extrañamiento de la realidad inmediata, y un mundo con tendencias esquizofrénicas en constante desterritorialización (Deleuze y Guattari 2002); 3)

teoría estética, que remite a una sensibilidad estrechamente vinculada a la indiferencia de una época y a un conjunto de vanguardias que operan bajo la figura de la fragmentación; 4) teoría hedonista, que nos habla de la seducción como una lógica de las voluntades, derivada en narcisismos (Lipovetsky 2004); 5) teoría marxista, pues incluye modelos para armar tomando las contradicciones internas del capitalismo –piénsese en la relación que existe entre las disciplinas (Foucault, 1990) y la seducción propia del capitalismo (Lipovetsky 2006); 6) teoría existencialista, en razón de que suele hablarse de una era del vacío, reflejo nihilista de un período de producción teórica supuestamente anterior; 7) teoría multifocal y que retoma por principio sistémico un eclecticismo desbordante, sin dirección aparente; 8) teoría individualista, pues parte de los procesos de personalización por los que la realidad social se atomiza para devenir fragmentos únicos y supuestamente autónomos; 9) teoría de la democracia, en donde coexisten sistemas de reglas en diversificación, multiplicándose hasta la indiferencia (Sartori 1998); 10) teoría del espectáculo, o sociedad de los efectos especiales y el performance de carácter extremo (Lipovetsky 2004; Vargas Llosa 2012); 11) teoría del tiempo social, y su aceleración hasta la evanescencia que vuelve las interacciones anónimas (Augé 2007); 12) teoría del espacio social, en el que la sobresaturación (Malraux 1947) opera en sentido paralelo a una compactación del mundo; 13) teoría de la moda, o instauración de lo efímero como estímulo, con necesidad de renovarse sin final (Lipovetsky 1990); 14) teoría del lenguaje, que nos habla del sentido de las prácticas en su calidad de signos flotantes, o el lenguaje incapaz de autocontenerse en su diversificación hasta gestar nuevas formas (James Clifford, 1988); 15) el fin de las metanarrativas (Lyotard 1987), puesto que la construcción del sentido y la resignificación de los grandes discursos es resultado de la tensión entre lo global y local, esto es, el resquebrajamiento de los sistemas dominantes de pensamiento y su fragmentación; 16) metateoría, en la que ya no se trata de

técnicas y disciplinas, sino del reencantamiento del mundo a partir de la seducción y el significado como figuras conceptuales para la elaboración de epistemologías (Lipovetsky 2004).

Es crítico para cualquier modelo de pensamiento una integración tan poco definida en lo que se refiere a su modo de conocimiento. Sin embargo, acotando hacia cierta posmodernidad, forzándola para hablar de posmodernidades, aparecerían varios cuadros que merecen criticarse individualmente.

Una de estas construcciones que retoma la posmodernidad es la hermenéutica – sentido o comprensión del mundo-, y quizás precisamente por su origen contra-científico. Debe recordarse que la posmodernidad no centra su atención sobre técnicas y disciplinas sino más bien sobre modelos comprensivos, por lo que su orientación tendería a contrariar, subrepticamente en algunos casos, el discurso científico

La hermenéutica en filosofía surge desde un punto tan remoto como la exégesis bíblica, y avanza hasta las intermitencias de Schleiermacher, Dilthey, o incluso Wittgenstein. Tal parece que siempre ha sido la opción alternativa cuando –sea en filosofía, arte, o ciencia- las teorías comienzan a perder su encanto o dejan de suponer un atractivo para explicar el mundo en una serie de proposiciones, pues son necesariamente reduccionistas.

Empero, no debe caerse en la ingenuidad de creer que el sentido y la comprensión suponen una apertura ilimitada o permiten al analista una mayor libertad para pensar un fenómeno cultural. Como cualquier modelo, debe de problematizarse con respecto a los aspectos que lo integran y su historicidad.

4.1 POSMODERNIDAD Y EL SUPUESTO FIN DE LOS GRANDES RELATOS

Si partimos de la noción del fin de los metarrelatos, idea que caracteriza a cierta posmodernidad, pronto nos daremos cuenta de que semejante aserción depende del lenguaje, y éste a su vez se inserta en una serie de afirmaciones-relatos, sea en la forma de teorías o de literatura. La complejidad de la posmodernidad es que supone varios elementos conjuntos no sólo mutuamente excluyentes sino persistentes en una saturación de géneros.

Lo posmoderno parece estar profundamente vinculado a un historicismo de producción cultural acumulativa. Por ejemplo, en algunos casos se ha vinculado al posfordismo o a la sociedad posindustrial de tiempos acelerados, fragmentada y evanescente. Incluso aquellos textos clásicos que puedan entenderse en un sentido posmoderno solo habrían adquirido semejante estatuto a partir de la lectura propia de dicho modelo.

Como período histórico y como modelo de conocimiento, el impacto de la posmodernidad en la literatura parece ser el de una máquina trituradora que opera sobre las grandes historias, las novelas de tiempo prolongado y relaciones estables hasta devenir en poemas de cuatro líneas, reducciones de significado, performance de acción estética y happenings improvisados. Todo esto, alegando en no pocas ocasiones valores que oscilan entre la libertad estética y la tiranía de semejante aserción.

Que la posmodernidad sea admitida o no en un sentido analítico queda para la academia. Su efecto, sin embargo, es real en los productos culturales. Su impacto en la narrativa literaria –modos, tiempos, y técnicas- no es sino uno de los múltiples frentes de dicha transformación histórica. Sin embargo, al operar en la historia presenciamos un juego de metamorfosis donde la resignificación de los viejos relatos adquiere dimensiones por

completo inusitadas. Si nadie escapa de la historia y de su condicionamiento, la posmodernidad parece un vano intento de fuga donde los viejos temas resurgen, pero al conjugarse generan el inesperado efecto de la libertad a través de las posibles opciones emergentes por vía de la sobresaturación.

Del mito de la Grecia clásica hasta la conformación de Occidente en su devenir posmoderno aparecen una serie de reiteraciones temáticas y motivos que sobreviven en distintas formas. El caso de Odiseo, fundador de la literatura de viajes, es quizás el más difícil y complejo de los distintos grandes relatos pensables. Ulises, hombre llamado fecundo en recursos, en sus transformaciones parece insertarse casualmente en un recorrido sin final donde cada una de las locaciones de su arribo se convierte en un fragmento para la vuelta a sí mismo, en el extraño fenómeno del retorno que deviene infinito.

4.2 ODISEA DE LA ODISEA

¿Es posible realizar una lectura de la *Odisea* considerando cada punto de su recorrido, cada canto, o cada isla como un universo textual capaz de sostenerse por sí mismo en relativa independencia? Lo cierto es que existen numerosas ediciones recortadas e ilustradas que han retomado la obra en sus fragmentos. Que cada pieza sea una lámina dibujada o un paisaje ilustrativo, e incluso que pueda traducirse a tragedias u obras de teatro parece resultado de ciertas características narrativas que van desde lo visual hasta lo fragmentario del periplo.

La *Odisea*, sin embargo, no se agota en sus representaciones, sino que las sobrevive en una sobrecarga semántica. Como personaje de todo libro clásico que supone una tradición entera detrás de sí, Odiseo es el sujeto de la palabra, tanto en el arte de la mentira,

como de la prudencia y de los consejos. Este modo sobrevive en su estatuto de explorador de los límites de su propia cultura.

Debemos recordar que, debido a las múltiples connotaciones del personaje y de su travesía, parecería repetirse en otras culturas y períodos históricos. De tal modo tenemos una Odisea que no solo reaparece por vía del paralelismo cultural sino que es adoptada por algún símil o necesidad cultural. Del mito griego a la Divina Comedia, donde un autor hecho personaje desciende al infierno en una vuelta a sí mismo y a su pasado, hasta los viajes de Simbad el marino, extraña versión de Ulises, observamos la secuencia de transformaciones que operan en un relato de distintos modos.

En este sentido, podemos hablar de una sombra de Odiseo (Boitani 1994), que atraviesa la historia de la literatura hasta escapar de sus orígenes e insertarse en otros ámbitos culturales, revitalizando viejos mitos o actualizándolos. No es casual que la Odisea se haya prestado a semejante principio generativo, ya que su estructura misma parece predisponer a la fragmentación en lo que podríamos denominar las dispersiones del yo-Ulises, o el profundo impacto que tuvo para la civilización griega sus colonias, el comercio, y la guerra tanto externa como civil.

La aparición de fragmentos odiseicos no es algo particularmente contemporáneo. Desde la datación del texto hacia el 800 a.C. encontramos en los trágicos griegos del 400 a.C. pruebas manifiestas de partículas odiseicas en las distintas tragedias de Sófocles, Eurípides y Esquilo. No se trata únicamente de caracterizaciones del héroe que lo conciben de tal o cual forma –fuera el astuto, o como un perfecto charlatán- sino de piezas completas que trazaron verdaderas obras clásicas.

Estos relatos dispersos sobre Ulises parecen seguir la vía de los sucesos que no aparecen directamente en la *Ilíada*, o en la *Odisea*. En cierto sentido completan las distintas facetas desconocidas del héroe; en otra interpretación no es sino la actualización de la Grecia posmicénica en la Grecia clásica. Lo relevante para el caso es considerar la eclosión posterior que suele atribuirse a nociones posmodernas, no como resultado directo de una saturación de los géneros sino cual transformación histórica o adaptativa, actualizada, donde ciertas figuras mitológicas se negarían a morir por su relevancia ontológica para cierta cultura.

Filoctetes de Sófocles, o el Cíclope y Palamedes de Eurípides, son ejemplos de la eclosión odiseica que se gestaría en los siglos venideros. Desde la Grecia clásica hasta la Roma imperial –pensemos en la figura de Ovidio- el principio de fragmentación opera multiplicando a Odiseo en pequeños relatos y poemas.

Lo que la posmodernidad señala en su vertiente literaria no es sino este viejo procedimiento según el cual un texto clásico, un metarrelato, se multiplica diseminando su influencia y ampliando su circuito de funcionamiento tanto hacia otras culturas como ámbitos de conocimiento. Hablar del fin de los grandes relatos en este sentido no es sino otra gran contradicción de las varias que supone la posmodernidad como paradigma. Odiseo no podría ser detenido y su recorrido parece no tener final, pues ni los dioses mismos pudieron detenerlo.

Otro fenómeno socioliterario que debe tenerse en cuenta es cierto carácter cíclico que parecería operar bajo el engaño fragmentario. Si pensamos en la producción textual de carácter odiseico percibiremos que después de la gran obra homérica emergerían dichas

pequeñas historias circulando a su alrededor cual satélites que se multiplicarían sin fin. Nada parece más distante cuando de pronto el mito reaparece en un nuevo intento por reconstituirse cual gran relato y buscando de algún modo diferenciarse de la *Odisea* homérica. El *Ulysses* de Joyce sería en este sentido, dando un giro histórico considerable, parte de este procedimiento relativamente cíclico según el cual de un gran mito se gestarían pequeñas unidades mitológicas que eventualmente se reagruparían de nuevo cual metarrelato. Podría incluso pensarse como la secuencia misma de unidad de perpetuación de una determinada sensibilidad. Joyce consideraba por ejemplo, que Odiseo sería la persona cuya experiencia definiría el sentido de lo humano (Ellman 2002). Este Ulises que llega a los límites ontológicos de su cultura es pues el que parece heredarse a pesar de una serie de desfases de carácter estético.

4.3 LA SOMBRA DE ULISES EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA

Piero Boitani (1994), realiza un seguimiento definido de Odiseo en sus metamorfosis histórico-culturales. La serie de estas sombras odiseicas continúa incluso hasta lo impensable: sondas espaciales, modelos de automóviles y tecnologías emergentes. Por supuesto, el misterio de semejante fenómeno no es algo por completo revelable. En sus consideraciones finales Boitani opta por caracterizar a Odiseo bajo el signo de la palabra, el enigma y su consecuente silencio. Una cierta incertidumbre interpretativa parece multiplicarse especialmente en el caso de la figura de Ulises. Si bien dicha opinión revela cierta esterilidad en cuanto a lo que pueda decirse de Odiseo, aquello por lo que sobresale

el texto es, insertándose en una historiografía literaria, en el recorrido de las transformaciones que sufriría el mito en el juego de continuidades y desfases.

Podemos hablar en este sentido siguiendo a Boitani, de una tríada inicial Ulises-Dante-Colón, donde el mito asume formas que privilegian al hombre de la experiencia, desde la *Odisea* griega del hombre que necesita saber, pasando por el Odiseo de Dante, condenado al octavo círculo del infierno, sea por astuto o por fraudulento, hasta la encarnación del hombre de mar y explorador por excelencia, cuyo destino parece la síntesis de la forma homérica y dantesca.

De la poesía a la historia, esta interrelación nos habla de un vínculo estrecho entre la sensibilidad de una época (su poética) y el impacto de ésta en una historicidad condicionada por elementos mitopoéticos. Parecería por lo mismo que Ulises ha influido cual gran relato en las civilizaciones comerciantes y marítimas (de Grecia a Roma, de la Italia renacentista a Inglaterra, Portugal y España, hasta finalmente llegar al Nuevo Mundo). Sin embargo Boitani señala que durante el renacimiento no habría tal multiplicación, sino tardíamente. Italia monopoliza la cultura clásica, y no es sino hasta los distintos renacimientos (Burke 1999) que por efecto de los brotes del renacimiento que avanzan y parecen seguir una línea hacia el noroeste europeo, que finalmente, entrado el siglo XVI, resurge el interés por la temática odiseica.

Una posible interpretación histórica para el caso es considerar a Ulises en fuga continua, no sólo remitiendo directamente, al mito sino en su trayectoria geopolítica. Conforme la cristiandad recae en la censura y el escrutinio público, la salida odiseica no puede sino llevar a países protestantes. En el siglo XIX, a partir del Romanticismo,

veremos ya no sólo comentarios en torno a lo griego sino verdaderos intentos por recuperar el *ethos* de estos mitos, que definen lo humano.

En la Alemania romántica, Goethe estuvo particularmente interesado en el mito odiseico y son varios sus comentarios al respecto, habiendo considerado incluso la posibilidad de una obra basada en el personaje del prudente Ulises.

En Inglaterra, alrededor del siglo XVII, surgieron traducciones de los textos homéricos que se volverían clásicas, como la de Alexander Pope. Pronto un grupo de escritores retomarían los motivos de la *Ilíada* y la *Odisea* hasta constituir un elemento de considerable importancia en el romanticismo inglés. Coleridge en su *Ancient Mariner* presenta toda clase de referentes indirectos entre su protagonista maldito y aquellos mortales que encuentra a su paso, con el divinal Odiseo, donde la revelación final, cierto tipo de saber a través de su historia narrada no es sino un extraño paralelismo con Ulises en la corte de los feacios. Tampoco parece casual que este poema sea uno de los más largos en la historia de las letras inglesas, si pensamos en los distintos fragmentos de la *Odisea* que habrían naufragado con la cultura grecolatina. Lo que encontramos después es una síntesis de modelos épicos que resignifican dichos ripios poéticos en obras enteras. Entrado el siglo XVIII aparece por igual el Ulises de Lord Tennyson, quien presenta a un Odiseo envejecido que cansado de una Ítaca incivilizada y mostrando un profundo desdén hacia sus congéneres cede la corona a su hijo para iniciar una nueva travesía, motivo que Boitani relaciona directamente con el modelo dantesco, donde Ulises, al traspasar los pilares hercúleos, perece en una tormenta después de haber presenciado un escenario semejante al del purgatorio.

Del siglo XIX al XX y contrario a lo que parezca, la *Odisea* como gran relato no parece morir sino multiplicar sus formas. Los autores que tratan el tema de una forma u otra son de distintas nacionalidades y no necesariamente presentan características inmediatas en común, Boitani resume en términos de que:

“Si en pleno siglo veintiuno miramos atrás al alto paso de los últimos cien años, vemos a Ulises virtualmente atravesando el planeta y mas allá, hacia la “Odisea del espacio: 2001”. Aun confinándose en la literatura occidental, y citando esos ejemplos que inmediatamente vienen a la mente, podríamos producir una lista pura y directa que haga referencia a nuestro héroe, que rivalizaría con el catálogo de Mozart de las hazañas de Don Giovanni. En Italia entonces tenemos las obras de Lepoello, si no “seiscientos cuarenta” al menos un buen número: Pascoli, D’Annunzio, Gozzano, Saba Savinio, Quasimodo, Paevese, Primo Levi, Moravia y Luigi Dallapiccola; en Grecia, Cavais, Seferis y Katzantzakis; en Portugal, Pessoa; en Francia, Giraudoux, Gide, Giono, Valéry y Rene Char; y Borges puede hablar por el lenguaje español en general. En Inglés (considerando Gran Bretaña, Irlanda y Norteamérica) Ulises ha viajado con Conrad, Joyce, Pound y Eliot, por igual junto a Robert Graves, Wallace Stevens, Robert Lowell, Thom Gunn, y Eiléan Ni Chuilleanáin; Los escritores del ex Imperio Británico lo llevan hacia África, Australia, el Caribe y las Indias descubiertas por Colón. En Alemania donde Ulises ha estado relativamente ausente de la corriente general literaria de siglos pasados, el siglo veinte ha producido por lo menos once reescritos del mito desde “el arco de Ulises” de Gerhart Hauptmann (1914) hasta “El testamento de Odiseo” de Walter Jens (1957). En Suecia Eyvind Johnson, en Praga Kafka, en Rusia Ossip Mandelstam y Joseph Brodsky, y en Romania Benjamin Fundoianu que tratan algún aspecto del mito; Elías Canetti nacido en Bulgaria de una familia judía hispano hablante que vivió en Austria, Inglaterra y Suiza, y escribe en alemán confiesa que desde los diez años Ulises fue el modelo completo y compositivo, que le habría enseñado más que cualquier persona viviente...”(1994 24-125).

Contrario a lo que parezca, la sobresaturación de un género debería de entenderse no como la muerte de un gran relato sino su diversificación hasta la creación misma de nuevos

géneros. Estas obras o piezas no son fragmentos del naufragio grecolatino, sino una representación de su vitalidad, elementos que después de un determinado período o corriente literaria que los trata como fragmentos, poemas o microrrelatos, pueden reemerger cual épica sintetizadora.

Un ejemplo interesante de ello es el caso de Jorge Luis Borges. Si releemos la cita de Boitani encontramos que carece de referentes básicos hispanos por lo que Borges parece, en otra de sus famosas bromas, “hablar por el lenguaje español en general”. Pero lo cierto es que al revisar los referentes grecolatinos de Borges encontramos algunos versos y un par de cuentos. Borges al ser un escritor universal explora los distintos aspectos de diversos modelos literarios. No podemos prescindir de él, ni de su carácter fragmentario. No hay una novela borgiana, no existe la gran obra, sino únicamente variaciones de una serie de temas profundamente metafísicos. Al mismo tiempo esto podría inducirnos a una interpretación equívoca de su bibliografía. Solo revisar su *Historia de la Eternidad* bastaría para percatarnos de esa serie de diferencias y repeticiones propias del texto borgiano. Un lector casual estaría tentado a considerar a Borges un escritor de fragmentos literarios. ¿Y sin embargo cuántas generaciones de narradores no han sido resultado de estos microrrelatos borgianos?

4.4 SEDIMENTACIÓN LITERARIA, LA BASE DE LOS GRANDES RELATOS CON RELACIÓN A LOS MICRORRELATOS.

La posmodernidad parece integrarse como estilo narrativo que podría suponer toda clase de fragmentos dispares. Una sociedad posmoderna estaría de acuerdo con ello, y vería esto como resultado de múltiples valores culturales, modos de vida, sensibilidades, cierto

eclecticismo y etcéteras, por el estilo. Pero los modelos posmodernos, en sus distintas interpretaciones, comienzan a volverse sospechosos cuando bajo sus diferentes estratos encontramos perfectamente enraizados los grandes relatos sin los cuales sería imposible, por no decir impensable, la fractalización patente tanto en determinadas sociedades como en sus modelos estéticos, científicos y políticos.

Estos sedimentos de los distintos metarrelatos no sólo operan realmente cual brújulas mitopoéticas sino que al fragmentarse pueden entenderse incluso como líneas de poder-acción para los distintos ámbitos que afectan. Lo irónico es que en la literatura universal los ejemplos existentes quizás sean los más simples y sencillos de presentar para entender la situación.

Puesto que la literatura funciona a través de la lengua, y la lengua vehicula cualquier proposición estética, quizás fuera postulable la historia de la lengua cual gran relato en primera instancia –sus conquistas, extensión e imperio, pues toda lengua es imperialista o muere- sin el cual no habría noción alguna de arte escrito. Pero en rizomatización continua se tiene pronto una situación de metarrelatos en conjunto que van desde la lengua hasta los mitos que se constituyen según las diferentes culturas. Estos mitolenguajes serían el segundo estrato que sedimentaría para dar lugar después a la sobresaturación de los géneros. Dicho tercer nivel podría entenderse como la mirada retrospectiva que se tiene de la producción artística y cultural en un período previo, la suma de las obras y su constitución cual géneros con determinadas características. La Grecia clásica, por ejemplo, parece sobrevivir de los grandes relatos homéricos, de los cuales generaría fragmentos trágicos, hasta la integración de nuevos grandes relatos (caso de los diálogos platónicos) Roma heredaría de Grecia dichos elementos, como saturación de ciertos géneros (tanto

filosóficos como literarios), e iniciaría de nuevo una operación semejante de producción cultural.

Tal criterio no debe de entenderse en un sentido dialéctico, pues no hablamos de una tesis que daría lugar a su antítesis y luego a una síntesis para reiniciar el procedimiento antitético. Hablamos de sedimentos y estratos mitopoéticos que operan desde el lenguaje hacia su literatura, segmentos definidos que están ahí para condicionar los posibles cambios en la literatura de una determinada época. Que en la sedimentación de las diferentes obras encontremos fragmentos en forma de microrrelatos o poemas épicos no parece depender tanto de la historia sino de los individuos. Después de todo Homero y Hesíodo podrían ser figuras platónicas en tanto que escritores que gustan de recorrer los detalles hasta el infinito, o que minimizando intensifican brevemente sus contenidos, dependiendo ambos de grandes relatos para producir su obra, sea esta la *Odisea* o *El Escudo de Heracles*. Ambos escritores son ubicables hacia el 800 a. C. aunque suele atribuírsele a Homero mayor antigüedad. Sin embargo, fueron parte del mismo ethos cultural que manifestaron de distintas formas en sus obras. Homero en toda su extensión parece forjar una aleación de los grandes relatos micénicos con los elementos que después serían característicos de la Grecia clásica; Hesíodo por su parte en los himnos órficos al hablarnos de los perfumes atribuibles a los dioses incurre en un extraño detallismo poético que contrasta con la brevedad de cada segmento y con el homenaje dedicado a las diferentes deidades.

Los fragmentos de Odiseo que sobreviven en la cultura global no son entonces sino una manifestación del sedimento grecolatino que por sus implicaciones –el eterno retorno, las afecciones e intensidades- conllevaría un exceso de significado. Esto no habría generado por sí solo los relatos menores o microrrelatos, juicio que desagradaría a los sociólogos de

la literatura, pues dependería del espíritu hesiódico u homérico del escritor en cuestión, y validaría en cierto sentido la afirmación de Lyotard sobre textos clásicos griegos posmodernos.

Por último, se espera a través de las nociones anteriores el haber dilucidado algunas de las múltiples contradicciones en las que incurren los diferentes modelos posmodernos mencionados, reduciéndolos al tratamiento literario de la *Odisea* en un breve resumen histórico, y reinsertándolo en una noción de posmodernidad, donde los fragmentos y grandes relatos operan cual máquinas de un sedimento cultural en su actualización y manifestación individual.

Quizás deba recordarse en este punto que antes del naufragio -por el que arriba solo y aislado a Ogigia y después a Feacia en la obra homérica- Ulises realiza su recorrido por numerosas islas, fragmentos ontológicos de diferentes sensibilidades, para después llegar a la gran narrativa propia frente a la corte de Feacios. Posteriormente Ítaca parecería, si seguimos la profecía de Tiresias, sólo una serie nueva de fragmentos suspendidos a la espera de que Odiseo recontara nuevamente sus vicisitudes frente a una audiencia ávida de historias.

CONCLUSIONES

En el transcurso de nuestra exposición hemos presentado una serie de nociones que si bien discutibles debe recordarse que tratan de interpretaciones basadas a su vez en otras interpretaciones de la *Odisea*. Esto no es una paradoja en modo alguno, pues debemos recordar que abordar dichos temas implica, de manera directa o indirecta, adoptar un enfoque cultural y hasta cierto punto histórico. Si recordamos, incluso, que a partir de los mismos datos pueden concebirse distintas teorías, incluso modelos teóricos opuestos, el asunto se complica igualmente en términos epistemológicos.

Debemos recordar que los ejes temáticos que señalamos a lo largo de los diferentes capítulos son tentativas de aportar y entender un par de aspectos, por señalarse a continuación, que en virtud de la complejidad del tema con frecuencia se relegan a aspectos secundarios, debido a la extensión y trascendencia de la *Odisea*, sea considerada ésta primera novela, o novela poema, o simplemente mitopoema.

Nuestra intención no ha sido reinterpretar la *Odisea* en su conjunto sino retomar tan solo algunos elementos de ésta privilegiando un enfoque que parte de la cambiante sensibilidad humana en el tiempo, sin olvidar que generaciones enteras de traductores y escoliasta dejaron su indeleble huella modificando el texto continuamente. Ejemplo de esto ha sido la transición de una estética sonora basada en la musicalidad de la sensibilidad grecomicénica, hasta un período más bien de carácter visual según lo visto en nuestra investigación.

En abierto contraste por igual con la *Ilíada*, la *Odisea* aparece en el horizonte histórico griego y posterior como el relato fundacional de un hombre nuevo, centrado en el

poder de la palabra y un sentido estratégico que desplaza al *anax* o divino señor, de manera natural y persuasiva. Por sus características, el *basileus*, futuro representante de la polis griega, debe atravesar los umbrales de su condición de extraño hasta erigirse como sujeto de la palabra y autoridad real.

Semejante noción considera que la ritualidad manifiesta en la *Odisea* y su condición permanente de desplazamientos nos habla de la distancia de ultramar y sus recorridos por esta, como una característica necesaria para definir al soberano. El peregrinaje del señor es un rito de paso, una educación ritual, propia de una élite, que monopoliza los tratos con lo distante y sobrenatural –en este sentido haciendo referencia a lo divino.

La metafísica del regreso, expresa en lo que denominamos eterno y falso retorno, por otra parte no se remite únicamente a la condición del ser que es culturalmente más abierto o cerrado, más libre o predestinado, sino que manifiesta aspectos particulares en lo que se refiere a las emociones asociadas a esto e incluso a su desenlace. El falso retorno por definición sería trágico, como en el caso de Agamenón, Edipo y el propio Heracles, consumidos en una estructura tribal y familiar (Deleuze y Guattari 2002), en contraposición al eterno retorno de Odiseo más bien semejante a las mil mesetas que se multiplican en distintas versiones dando lugar a rizomas, siendo el texto mismo resultado de esta hibridación, a pesar del intento de concentrar las distintas versiones en el relato homérico.

La *Odisea* como texto extraordinario y fundacional que es, implica esa sobreposición de sensibilidades de generaciones enteras, de traducciones de escoliastas, que integraron o removieron segmentos enteros que pertenecían a los ciclos de *nostos* y retornos descritos en otros mitos y relatos grecolatinos.

La reinterpretación de Odiseo evidentemente no se ha detenido en el tiempo, sino que como hemos querido presentar en el último apartado continúa a pesar del supuesto resquebrajamiento de los grandes relatos. Nuestra intención en última instancia ha sido señalar que a pesar de las condiciones y la cambiante sensibilidad de la historia, la fisión y fusión de los mitos hasta conformar grandes relatos continúa, siendo la Odisea el vasto océano sobre el cual buena parte de la literatura occidental aún navega.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, José María. *Yo, Talleyrand*. Barcelona: Planeta, 1994.

Adorno Theodore y Horkheimer Max (2005). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.

Adrados Rodríguez, Francisco (2010). *El reloj de la historia*. Barcelona: Planeta-Ariel.

Adrados Rodríguez, Francisco (1999). *Historia de la lengua griega*. Madrid: Gredos.

Anónimo, *Gilgamesh* (versión de Stephen Mitchell) (2008). Madrid: Alianza.

Anónimo (2009) *Libro de los muertos*. Madrid: Técnos.

Artemidoro (1989). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Gredos.

Adrados Rodríguez, Francisco (ed.) (2006). *Lírica, poemas corales y monódicos, 700-300 a.C. Safo, poetas arcaicos*. Madrid: Gredos.

Aristóteles (2008) *Investigación sobre los animales*. Madrid: Gredos.

Aristóteles (2006). *Poética*. Madrid: Colofón.

Arriano (2001). *Anábasis de Alejandro Magno (Libros I-III)* Madrid: Gredos.

Arriano (2001). *Anábasis de Alejandro Magno (Libros IV-VIII)* Madrid: Gredos.

Augé Marc. (2007) “Del mundo de hoy al mundo del mañana”. En: *Contrastes: Revista cultural*, No. 47, 2007, págs. 101-107

Apolodoro (2002). *Biblioteca*. Madrid: Gredos.

Bajtin, Mijail (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus

Barthes, Roland (1999) *Mitologías*. México: Siglo XXI.

Beckman, Bryce y Cline (2011). *Ahhiyawa texts*. Atlanta: Society of Biblical Literature.

Bioy Casares, Adolfo (1998). *La Invención de Morel*. Buenos Aires: EMECE.

Boitani, Piero (1994). *Shadow of Ulysses, figures of a myth*. New York: Oxford University Press.

Burke Peter, *El Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1999.

Borges, Jorge Luis (1996). *Obras completas*. Buenos Aires: EMECE, 4 vols.

Calvet, Louis-Jean (2007). *Historia de la escritura, de Mesopotamia hasta nuestros días*. Barcelona: Paidós.

Calvino, Italo.(2009) *¿Por qué leer los clásicos?* Madrid: Siruela

Calvino, Italo (2008) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela

Campbell, Joseph (1992) *El héroe de los mil rostros*. México: FCE.

Cassirer, Ernst (1979). *Filosofía de las formas simbólicas*, México: FCE, 1979, 3 vols.

Cassirer, Ernst (1983). *Antropología filosófica*, Madrid: FCE.

Cavafis C.P. (2003). *Poesía completa*. Madrid: Visor.

Cervantes, Miguel de (1984). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Bruguera.

Chertier, Roger (1997) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.

Clifford James (1988) *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Cottrell, Leonard (2006). *El toro de Minos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Curcio Rufo (2001). *Historia de Alejandro Magno*. Madrid: Gredos.

Cruz, Nicolas (2007) “No soy Aquiles ni Odiseo, soy el piadoso Eneas”. *Iter*, Nº. 15, 2007 (Ejemplar dedicado a: La palabra fundante), págs. 365-374

Diodoro Sículo (2004). *Biblioteca histórica*. Madrid: Gredos, vol. IV.

Deleuze y Guattari (1985) *Antiedipo*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, Gilles y Guattari Felix (2002). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, Gilles (2008). *Nietzsche*. Paris: Presses Universitaires de France

Deleuze, Gilles (2010). *Pericles y Verdi, la filosofía de François Châtelet*. Valencia: Pre-textos.

Derrida, Jacques (2005). *La entrevista de bolsillo*. Bogotá: Siglo del hombre editores, Universidad Javeriana y Universidad de Cauca.

- Duch Lluís (2002) *Mito, interpretación y cultura*. Madrid: Herder.
- Durkheim, Emile (1964) *Elementary forms of religion*. London: Hollen Street Press
- During, Ingemar (1987) *Aristóteles*. México: UNAM.
- Eliade, Mircea (1972). *Tratado de historia de las religiones*. México: Era.
- Elíade, Mircea (2001) *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.
- Elíade, Mircea (2014) *El mito del eterno retorno, Arquetipos y repetición* (Lluís Duch ed.) Barcelona: Fragmenta.
- Ellman Richard (2002) *James Joyce*. Barcelona: Anagrama.
- Emerson (2008) *Hombres representativos*. Barcelona: Cátedra.
- Eggers Lan y Victoria E. Juliá (introducciones, traducciones y notas) (1981). *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos, 3 vols.
- Esquilo (2002) *Tragedias: Persas. Siete contra Tebas. Suplicantes. Agamenón. Coéforas. Euménides. Prometeo*. Madrid: Gredos.
- Eurípides (1998) *Las diecinueve tragedias*. Madrid: Gredos.
- Finley, M. I. (1981) *The Bronze and Archaic Ages*. New York: Norton and Company.
- Finley, M. I. (1999) *The Ancient Economy*. Berkeley: University of California Press.
- Finley, M. I. (2002) *The World of Odysseus*. New York: NYRB.
- Foucault, Michel (1990) *Tecnologías del yo*. Barcelona: Siglo XXI

- Foucault, Michel (1999) *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI
- Foucault, Michel (2000) *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI, vol. 1
- Foucault, Michel (2001) *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI
- Foucault, Michel (2014) *Obrar mal, decir la verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Fowler, Robert (edited by) (2004). *The Cambridge companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frankl, Viktor (2010). *El hombre en busca del sentido último, el análisis existencial y la conciencia espiritual del ser humano*. México: Paidós.
- Frazer, James G (1965). *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer Hans-Georg (2002) *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, (2 vols.)
- García Gual, Carlos (1996). *Mitos, viajes y héroes*. Madrid: Taurus.
- García Gual, Carlos (2004). «Arquíloco de Paros». *Antología de la poesía lírica griega*. Madrid: Alianza, págs. 136-138
- García Gual, Carlos (2006). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- García Gual, Carlos (2009). *Prometeo: Mito y literatura*. México: FCE.
- García Gual, Carlos (2014) *Sirenas, seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner Libros.

Geertz y Clifford James. (1992) *Surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Gladstone, W. E. (2014) *Homeric Synchronism: An Enquiry Into the Time and Place of Homer –Primary Source Edition*. London: MacMillan.

Gladstone, W.E. (2014). *Studies on Homer and the Homeric age*. London: Oxford University Press, 3 vols.

Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Madrid: RBA, 2009

Guthrie W. K. C. (2003). *Orfeo y la religión griega*. Madrid: Siruela.

Fenelon, Mothe (1909). *Aventuras de Telémaco*. Barcelona: Heinrich y Compañía.

Heráclito (1989). *Alegorías de Homero*. Madrid: Gredos.

Heródoto (1999). *Los nueve libros de la historia*. México: CONACULTA-OCÉANO.

Hesíodo (2006). *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.

Homero (1998). *Odisea*. Barcelona: Óptima.

Homero (2004). *Himnos homéricos / La Batracomiomaquia*. Madrid: Gredos.

Homer (2009) *The Odyssey* (translated by Alexander Pope) London: Chartwell.

Homero (2008). *Odisea* (Introducción de Carlos García Gual, traducción de José Manuel Pabón) Barcelona: Gredos.

Homero (2014) *Odisea*. México: UNAM

Jaeger, Werner (2010). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: FCE.

Jaspers, Karl (2003). *Nietzsche*. Buenos Aires: Sudamericana.

Jenofonte (1999). *Socráticas, Economía, Ciropedia*. México: CONACULTA-OCÉANO

Jenofonte (2012) *Anábasis*. Madrid: Gredos.

Jung, Carl (2001) Obra completa. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta, vol. 9

Jung Carl, W.F. Otto, H. Zimmer, P. Hadot y J. Layard (2004). *Hombre y sentido, círculo Eranos III (cuadernos de Eranos, Eranos Jahrbucher)*, Barcelona: Anthropos-UNAM.

Kerenyi, Karl (2004). *Eleusis: imagen arquetípica de la madre y la hija*. Madrid: Siruela.

Kirk G.S. (2006). *El mito, su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós.

Kirk G.S. (1992). *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Paidós.

Kriwaczek, Paul. Babylon (2012) *Mesopotamia and the birth of civilization*. US: St. Martins Press

Laercio Diógenes (2007). *Vida de filósofos ilustres*. Madrid: Alianza.

Leach, Edmund (1976). *Sistemas políticos de la Alta Birmania, estudio sobre la estructura social Kachin*. Barcelona: Anagrama.

Lévi-Strauss, Claude (1968). *Antropología Estructural*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.

Lévi-Strauss, Claude (1986). *Mitológicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 4 vols.

Lipovetsky Gilles (1990) *El Imperio de lo Efímero*. Buenos Aires: Anagrama.

Lipovetsky Gilles (2004) *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

Lyotard, Jean Francois. La pensee posmoderne. Extrait de “Dialogues sur la condition posmoderne avec Vincent Descombes” produit par Roger Pillaudin (France-Culture, 18 decembre 1979)

Lyotard Jean Francois (1987) *La Condición Posmoderna. Informe del Saber*. Madrid: Cátedra.

Lord Albert B (2003). *The Singer of Tales*. Massachusetts: Harvard University Press.

Lucrecio (1997). *De la naturaleza de las cosas*. Madrid: Gredos.

Westermack and Malinowski Bronislaw (1968). *Rite and Belief in Morocco*. London: University Books.

Malraux, André. (1947) *La Psychologie de l'Art*. T.1: Le Musée imaginaire; T.2: La Création artistique; T.3: La Monnaie de l'Absolu, Ginebra: Skira

Mactoux, Marie-Madeleine (1975). *Pénélope: Légende et Mythe*. Paris: Annales Littéraires de L'Université de Basancon.

Mandelbrot, Benoit (2003). *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona: METATEMAS.

Manguel, Alberto (2005). *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza Editorial.

Manguel, Alberto (2007) *Homers Iliad and the Odyssey*. New York: Grove Press.

Melero, Bellido Antonio (introducción, traducción y notas) (1996). *Sofistas, testimonios y fragmentos*. Madrid: Gredos.

Mengue, Philippe (2010). *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Buenos Aires: Las Cuarenta

Mondolfo, Rodolfo (2007). *Heráclito, textos y problemas de su interpretación*. México: Siglo XXI.

Murray, Gilbert (2004). *The Interpretation of Ancient Greek Literature*. US: Kessinger Publishing.

Murray, Gilbert (1987). *The Literature of Ancient Greece*. Chicago: University of Chicago Press.

Murray, Gilbert (2004). *The Rise of the Greek Epic: Being a course of lectures delivered at Harvard University*. US: Kessinger Publishing.

Namaciano, Rutilio (2002). *El Retorno. Geógrafos latinos menores*. Madrid: Gredos:

Nilsson, P. Martin (1972) *Greek folk religion*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Nietzsche, Friedrich (2003). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Otis, B. (1995) *Virgil: A Study In Civilized Poetry*. US: University of Oklahoma Press.
- Otto W.F. (2004) *El sentido de los misterios Eleusinos* en C.G. Jung, W.F. Otto, H. Zimmer, P. Hadot y J. Layard. *Hombre y sentido*, círculo Eranos III (cuadernos de Eranos, Eranos Jahrbucher), Barcelona: Anthropos-UNAM, p. 46-68
- Ovidio, Publio Nasón (2015). *Las metamorfosis*. Madrid: Cátedra.
- Parry Milman (1987). *The making of homeric verse, the collected papers of Milman Parry* (edited by Adam Parry). New York: Oxford University Press.
- Pausanias (1994). *Descripción de Grecia (Libros I-VII)* Madrid: Gredos.
- Pausanias (1994). *Descripción de Grecia (Libros VII-IX)* Madrid: Gredos.
- Petrie A. (1946). *Introducción al estudio de Grecia, historia antigüedades y literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pfeiffer Rudolf (1981). *Historia de la filología clásica*. Madrid: Gredos.
- Píndaro (2005) *Odas: Olímpicas, pínicas, nemeas, ístmicas*. México: UNAM.
- Platón (2008) *Diálogos*. Madrid: Gredos, 9 vols.
- Plotino (2005). *Enéadas*. Buenos Aires: Losada.
- Popper Karl (200). *La sociedad abierta y sus enemigos*. Madrid: Paidós.
- Popper Karl (1999). *El mundo de Parménides*. Barcelona: Paidós.

- Popper Karl (1995). *La responsabilidad de vivir*. Barcelona: Paidós.
- Popper Karl (1999). *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos.
- Propp Vladimir (2008). *Raíces históricas del cuento*. México: Colofón.
- Propp Vladimir (2008). *Morfología del cuento*. México: Colofón.
- Reverte Javier (2007). *Corazón de Ulises*. Barcelona: De Bolsillo.
- Ruiz de Elvira, Antonio (1982) *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.
- Safo (2006). *Poetas arcaicos, lírica* (traducción y anotaciones de Rodríguez Adrados) Madrid: Gredos.
- Sartori, Giovanni (1998) *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
- Shakespeare (1984). *Obras I. Hamlet*. Bilbao: Bruguera.
- Schlegel, Friedrich (2006). *Sobre el estudio de la poesía griega*. Madrid: Akal.
- Shelley, P. *Shelley's Poetry and Prose* (Selected and edited by Donald H. Reiman and Neil Fraistat (2002). New York: Norton and Company.
- Shelmerdine Cynthia W (2008). *The Cambridge companion to the Aegean Bronze Age*. New York: Cambridge University Press.
- Siculus Diódoro (2004) *Biblioteca histórica. Obra completa (en prensa)*. Madrid: Gredos.
- Stanford W.B. (2004) *El tema de Ulises*. Madrid: Clásicos Dykinson
- Steiner, George (2013). *Antígona*. Barcelona: Gedisa

- Strabo, (1932) *Geography*. London: ed. H.C. Hamilton, Esq., W. Falconer, M.A.
- Trías, Eugenio (2000). *Los límites del mundo*. Barcelona: Destino.
- Trifiodoro (1987). *La toma de Ilión / Coluto. El rapto de Helena*. Madrid: Gredos.
- Toynbee Arnold (1995). *Los griegos: Herencias y raíces*. México: FCE
- Toynbee Arnold (1935) “The relativity of Ibn Khaldun’s historical thoughts”, en *A study of history*, Londres: Oxford University Press.
- Tucídides (1989). *Historia de la guerra del Peloponeso*. México: Akal.
- Vargas Llosa (2012) *Civilización del Espectáculo*. Madrid: Alfaguara.
- Van Dijk Teun A. (2009). *Discurso y Poder*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk Teun A. (compilador) (2008). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona, Gedisa.
- Vernant Jean-Pierre (2001a). *La muerte en los ojos, Figuras del Otro en la Antigua Grecia*. Barcelona: GEDISA.
- Vernant Jean Pierre (2001b). *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.
- Vernant Jean-Pierre (2002) *Orígenes del pensamiento griego*. Madrid: Paidós.
- Vernant Jean-Pierre (2005) *Universo, los dioses, los hombres, relato de los mitos griegos*. Madrid: Anagrama.
- William Taylour (1990). *The Mycenaeans*. Singapore: Thames and Hudson.

Zizek Slavoj (2013) *El resto indivisible*. Buenos Aires : Godot

Zizek Slavoj (2014) *Acontecimiento*. Madrid : Sexto piso